ناول اور متعلقاتِ ناول

از

ڈاکٹر مجید بیدار

شعبۂ اردو
مولانا آزاد کالج اورنگ آباد
(مہاراشٹرا)

یہ کتاب
فخر الدین علی احمد میموریل کمیٹی
حکومت اتر پردیش
کے مالی تعاون سے شائع ہوئی

انتساب

اپنے بڑے بہنوئی مولوی محمد شرف الدین صاحب

کے نام

جن کے خلوص اور محبت نے میرے سب سے بڑے بھائی

مرحوم سید عبدالحفیظ صاحب

کی رحلت کا احساس ہونے نہیں دیا

ڈاکٹر مجید بیدار

پہلی اشاعت : ستمبر ۱۹۸۹ء

تعداد : چھ سو

مقام طباعت : نیشنل فائن پرنٹنگ پریس حیدرآباد

کتابت : محمد غالب

قیمت : ۱۵ روپے

پورا نام : سید عبدالمجید

ولدیت : مولوی سید عبدالعزیز صاحب مرحوم

قابلیت : ایم۔ اے۔ ایم۔ فل۔ (عثمانیہ) پی ایچ ڈی

پیدائش : ۱۹ر مئی ۱۹۵۲ء بمقام پرگی تعلقہ حیدرآباد

خط و کتابت کا پتہ : مولانا آزاد کالج۔ روضہ باغ اورنگ آباد

تصانیف :

۱۔ دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ کی ادبی خدمات (تحقیق) ۱۹۸۰ء
آندھرا پردیش اردو اکاڈمی سے ایوارڈ یافتہ

۲۔ دکنی تذکرے (مہاراشٹر اسٹیٹ اردو اکاڈمی سے انعام یافتہ) ۱۹۸۵ء

۳۔ خونی جادوگر ۱۹۶۶ء (بچوں کا ادب) ۴۔ صوتی ورزش ۱۹۸۶ء (بچوں کا ادب)

۵۔ ناول اور متعلقات ناول ۱۹۸۹ء (تحقیق) ۶۔ تدوین ادب (زیرِ ترتیب)

پیش لفظ

اردو کے تخلیقی ادب میں ناول ہی ایک ایسی قدیم صنف ہے جو سو سال کا عرصہ گزارنے کے باوجود محققین کی بے التفاتی کا شکار رہی اور ناول پر تحقیقی کام کے بیشتر حوالے اور مقالے منظرِ عام پر آجانے کے باوجود یہ کام ادھورا ہی رہا۔ ہندوستان کی مختلف جامعات میں ناول پر تحقیقات کی نئی راہیں متعین کی گئیں لیکن بات بالکل ویسے ہی رہی جیسے زمین پر رہ کر آسمان میں تیرنے کا مشاہدہ کیا جائے چناں چہ ہمارے اکثر محققوں اور ناقدوں نے ہندوستانی ماحول، طرز تہذیب اور معاشرت کے ماحول میں لکھے گئے ناولوں کو بھی انگریزی ناولوں کے اصولِ نقد سے جانچنا شروع کر دیا۔ مشرقی مزاج کو مغربی اصولوں سے پرکھنا ممکن ہے کہ فائدہ بخش ہو لیکن تنقید و تحقیق کے حق کی تکمیل نہیں کرتا۔ اسی لیے لازمی ہے کہ اُردو ناولوں کے مشرقی مزاج کو اپنے مشرقی مزاج کے اصولِ نقد سے جانچا جائے۔

اُردو کی یہ بڑی بدقسمتی رہی ہے کہ اس زبان کے ادیبوں میں محققین اور ناقدین کی کمی نہیں جو بڑے طمطراق لہجے میں ناولوں پر تحقیق و تنقید کے دوران پلاٹ منظم نہ ہونے، مکالموں میں برجستگی کی کمی، کہانی پن کی قلت اور اسلوب

کردار، معاشرتی ناول، غیر مربوط پلاٹ اور ترقی پسندی کے وجود کا ذکر ضرور کرتے ہیں لیکن ان موضوعات کی تشریحات اور تعریف کی جانب توجہ نہیں دیتے جس کے نتیجہ میں قاری اس پس و پیش میں مبتلا رہتا ہے کہ کس پلاٹ، مکالمہ کردار اور ناول کو کن وجوہات کی بنیاد پر کون سی سرشت میں شمار کیا جانا جانا چاہیے۔ ؟ اس مسئلہ کے حل کی غرض سے کتاب "ناول اور متعلقاتِ ناول" لکھی جا رہی ہے جس کے ہر باب میں ایک نئے موضوع اور اس کی تعریف و تشریحات کو احاطہ کیا گیا ہے جس کے ساتھ مثالوں کے ذریعے اس کی حیثیت اور نوعیت کو بھی نمایاں کر دیا گیا ہے۔ اردو ناولوں پر بے شمار مقالے شائع ہو چکے ہیں لیکن یہ کتاب اپنی نوعیت کی پہلی کوشش ہے جس میں ناول سے متعلق مختلف موضوعات، احوال، آثار اور نوعیتوں سے بحث کی گئی ہے۔ اسی لیے توقع ہے کہ یہ کتاب اردو کے قارئین اور ناقدین کو ضرور پسند آئے گی۔

اس کتاب کے لکھنے کے دوران عام ناقدین اور محققین کی طرح حوالے جات کی بھرمار نہیں کی گئی بلکہ اپنے تجربات اور مشاہدات کے نتیجہ میں جو مزاج بن گیا اسے قرطاس پر نمایاں کر دیا گیا ہے۔ ممکن ہے کہ بعض تجربات غلط ہوں اور مشاہدات میں ناپختہ کاری ہو۔ ایسی صورت میں قارئین کی رائے ہی اصلاح کا سبب بنتی ہے۔ اردو داں طبقے کی التفات کو خندہ پیشانی سے قبول کیا جائے گا۔ توقع ہے کہ یہ کتاب ناول کی تحقیق و تنقید میں مددگار ثابت ہوگی۔

مورخہ ۱۱ر جنوری ۱۹۸۸ء ڈاکٹر مجید بیدار
مولانا آزاد کالج۔ اورنگ آباد

فہرست

اُردو ناولوں کی موضوعاتی تشکیل

افسانوی ادب میں فن پارہ کو کسی ایک موضوع سے مربوط کرنا ایک مشکل کام ہے کیوں کہ کسی بھی فن پارہ میں کئی موضوعات کی نمائندگی ممکن ہے۔ اسی لیے کسی بھی فن پارہ پر کسی موضوع کا لیبل لگانا ایک ایسا ہی کام ہے جیسے مرکبات میں سے عناصر علاحدہ کرنے کے ارادہ سے تمام مرکبات کو یک جا کر دینا ہے۔ ادب پارہ میں کئی موضوعات کی نشان دہی ہونے کے باوجود یہ ممکن ہے کہ فن پارہ کے غالب رُجحان کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اُسے کسی ایک موضوع سے وابستہ کیا کیا جائے۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ فکشن FICTION میں ایسی درجہ بندی موضوعات کو علاحدہ کرنے کے علاوہ موضوعاتی اعتبار سے فن پارہ کو جانچنے کی سہولت پیدا کرتی ہے۔ غرض ناولوں میں موضوعاتی تشکیل، سے مراد وہی عمل قرار دیا جائے گا جس کے ذریعے کسی ناول کے غالب رجحان کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اُسے کسی موضوع سے مربوط کیا جائے۔ اُردو ناولوں کی تحقیقی اور تنقیدی تاریخ مرتّب کرتے ہوئے ناقدوں نے ناول کے فن کی ابتدا اور ارتقا کا جائزہ لیا اور اب ضرورت اس بات کی ہے کہ ناولوں کی موضوعاتی تشکیل کی طرف توجّہ دی جائے۔

موضوعاتی تشکیل سے مراد "ناول" میں پیش کردہ متن کو سامنے رکھتے

ہوئے اس کے لیے مناسب عنوان کا تعین کرنا ہے۔ اس عمل کے دوران اس با
پر خصوصی توجہ دی جاتی ہے کہ ناول کے متن کے غالب رجحان پر موضوع کی
کا فیصلہ کیا جائے۔ چناں چہ کسی بھی ادب پارہ میں بکثرت پائے جانے وا
رجحانات مشاہدہ کر کے اسے کسی عنوان سے وابستہ کر دینا موضوعاتی تشکیل
ہے۔ اور اس ترتیب کے ذریعے فن پارہ میں احاطہ کیے گیے موضوعات
آشنائی حاصل کی جاتی ہے۔ موضوعاتی تشکیل کی اس تشریح کے بعد لازمی
کہ اردو زبان میں تحریر کردہ ناولوں کے موضوعات کا جائزہ لیا جائے۔ ا
ناولوں میں موجود متن کے مطالعے کے بعد انھیں حسبِ ذیل موضوعات
میں ظاہر کیا جا سکتا ہے:

۱۔ اخلاقی ناول ۲۔ معاشرتی ناول ۳۔ سماجی ناول ۴۔ اصلاحی ناول
۵۔ تاریخی ناول ۶۔ سائنسی ناول ۷۔ خوف ناک ناول ۸۔ مذہبی ناول
۹۔ سیاسی ناول ۱۰۔ پُراسرار ناول ۱۱۔ غمگین ناول ۱۲۔ جاسوسی ناول
۱۳۔ حیرت ناک ناول ۱۴۔ مزاحیہ ناول ۱۵۔ طنزیہ ناول ۱۶۔ مہماتی ناول
۱۷۔ طلسماتی ناول ۱۸۔ عسکری ناول ۱۹۔ جنسی ناول ۲۰۔ رومانی یا عش
۲۱۔ تہذیبی ناول۔

یہ بات ممکنات میں سے ہے کہ ایک ہی ناول کئی موضوعات کی نمائند
کرے۔ ایک اخلاقی ناول مزاحیہ ہونے کے علاوہ پُراسرار اور مذہبی بھی ہو سکتا ہے۔ غ
موضوعاتی تشکیل کا مقصد ہی یہی ہے کہ اردو میں تحریر کردہ ناولوں کے ذخیرہ
علاحدہ علاحدہ موضوعات میں شمار کیا جا کر ان کی اہمیت کو منظرِ عام پر لایا جا سکے

اس غرض کے لیے سب سے پہلے ہر منتخبہ موضوع کی فنّی اعتبار سے تشریح ضروری ہے۔

۱۔ اخلاقی ناول : قصّہ اور کہانی میں متن کے اعتبار سے اخلاقی موضوعات کو ارادی طور پر فنی لوازمات میں شامل کیا جائے تو ایسے ناولوں کو اخلاقی ناول میں شمار کیا جاتا ہے۔ اخلاقی ناولوں میں غالب رجحان اخلاقیات کا ہونا لازمی ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ تمام نثر ناول صرف اخلاقی باتوں کا پلندہ بن جائے یعنی ایسی ناولیں بھی اس صنف میں شمار کی جائیں گی جن میں مخرّبِ اخلاق کارناموں کا ذکر اور عمل و دخل بتایا جائے لیکن اس کا انجام اور احاطہ اخلاقی معاملات پر ہو۔ اخلاقی ناول کے لیے کوئی ضروری نہیں کہ اس کا لکھنے والا کوئی معلّم اخلاق ہو بلکہ ہر ناول نگار اخلاقی ناول لکھ سکتا ہے جس کے ساتھ ہی اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ اخلاقی ناول کے لیے فن کے لوازمات وہی ہوتے ہیں جو ایک ناول کے لیے لازمی ہیں۔ اردو زبان میں ڈپٹی نذیر احمد اور علامہ راشد الخیری کے ناول اسی طرز کے نمائندہ ہیں۔ جن میں اخلاقی رجحانات کا غلبہ عام طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔

۲۔ معاشرتی ناول : طرز معاشرت اور آداب زندگی سے تعلق رکھنے والے تمام قصّے کہانیوں کا شمار معاشرتی ناولوں میں کیا جائے گا۔ معاشرتی ناول ایک ایسے طرز کی طرف نشان دہی کرتا ہے جس میں رکھ رکھاؤ اور معاشرت کے اصولوں پر خصوصی توجہ دی جاتی ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ معاشرتی ناول کا ہر کردار "آداب معاشرت" کا پاس و لحاظ رکھے بلکہ معاشرتی ناول کا لیبل ان ناولوں پر بھی لگایا جائے گا جو اصولِ معاشرت توڑنے والے کرداروں سے مزیّن ہوں لیکن ان کا غالب

اشرے سے جڑنا لازمی ہے۔ اُردو زبان میں رتن ناتھ سرشار اور مرزا محمد
ے ناولوں کو معاشرتی ناول کہا جاتا ہے رتن ناتھ سرشار نے لکھنو کی
اور ہادی رسوا نے طوائف کی زندگی کے حالات کو معاشرتی روپ
یا اسی لیے ان کے ناولوں "فسانۂ آزاد" اور امراؤ جان ادا" کو
معاشرتی ناولوں کی صف میں رکھا جاتا ہے۔

سماجی ناول: سماج میں پیدا شدہ افراتفری اور سماجی
موضوع بنا کر ارادی یا غیر ارادی طور پر لکھے جاتے والے ناول
ں" کہے جاتے ہیں۔ یہ ایک ایسا طرز ہے جس کے ذریعے سماجی
سماجی، اقدار، تبدیلی، ظلم، انصاف اور دیگر کئی سماجی موضوعات
ں ناول میں سمویا جاتا ہے۔ ہر دور اور سماج میں چاہے وہ کتنا ہی
ں تر ہو، مسائل ضرور ہوتے ہیں۔ غریب سماج کے مسائل کچھ
یں اور سماج میں اوسط درجے سے تعلق رکھنے والے انسانوں کو
ئل سے دوچار ہونا پڑتا ہے اسی طرح مال دار طبقہ بھی کسی نہ
میں الجھا رہتا ہے۔ سماجی ناولوں میں ایسے ہی مسائل کی نمائندگی
رض سماجی ناول سے مراد سماج میں موجود اور پیدا شدہ تمام
حالات کو پیش نظر رکھتے ہوئے قصہ یا کہانی لکھنا ہے اور اُردو
ی پریم چند کے علاوہ کرشن چندر کو ایسے ناول لکھنے میں
ل ہے۔ پریم چند کے ناول نرملا، گئودان اور کرشن چندر کے ناول
یسی، اور شکست درخت اسی طرز کی نمائندگی کرتے ہیں۔ دورِ حاضر میں

سماجی طرز کے ناولوں کو بڑی مقبولیت ملی ہے۔

۴۔ اصلاحی ناول: سماج، معاشرہ، فرد اور عوام میں پیدا ہونے والی خرابیوں کو دور کرنے کے مقصد کے تحت لکھی جانے والی ناولوں کو اصلاحی ناول کا نام دیا جاتا ہے۔ ایسے ناول عموماً مذہبی اور اخلاقی مسائل پر بھی نکتہ چینی کرتے ہیں۔ اور سماجی اقدار میں پیدا ہونے والی بے اعتدالیوں کے چہرے سے بھی نقاب اٹھاتے ہیں۔ عام طور پر اصلاحی ناول ڈھکے چھپے انداز میں کسی خاص مقصد کی نمائندگی کرتے ہیں۔ چوں کہ اصلاحی ناولوں میں مصائب، قباحتوں اور بدتہذیبیوں کا قلع قمع کرنا ہوتا ہے اسی لیے ایسے ناولوں کے کرداروں اور اقدار ان کے عمل میں اصلاح پسند نظریہ کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ فنّی طور پر یہ بات کوئی لازمی نہیں ہے کہ اصلاحی ناولوں میں موجود تمام کرداروں میں یکسانیت کو برقرار رکھا جائے بلکہ اس کے کردار حسن و قبح جیسے دونوں انداز کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اصلاحی ناول عموماً برائی کو روکنے کے لیے لکھے جاتے ہیں اسی لیے اُن کے کرداروں میں اچھے اور بُرے ہر قسم کے انسانوں کی زندگیوں کا عکس پیش کیا جاتا ہے۔ نسیم انہونوی، نسیم حجازی اور اسی قبیل کے دوسرے مصنفین اصلاحی ناول نگاری میں کافی مشہور ہیں۔

۵۔ تاریخی ناول: تاریخی واقعات اور شہادتوں کو بنیاد بنا کر لکھے جانے والے ناولوں کا شمار تاریخی ناولوں میں ہوتا ہے۔ تاریخ کے کسی گوشے یا واقعے کے پیش ... [illegible] ... قصّہ ... تاریخی ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔

تاریخی ناول، قصّے کا ایسا طرز ہے جس میں تاریخی واقعے اور حالات سے استفادہ کرتے ہوئے ذیلی طور پر من گھڑت یا پھر موقتی طور پر عشقیہ داستاں گھڑی جاتی ہے۔ یہ بات کوئی ضروری نہیں ہے کہ تاریخی واقعات میں کوئی کہانی تیار کی جائے بلکہ بعض اوقات تاریخی واقعات کے پہلو میں ہی کئی عشقیہ قصّے ملتے ہیں۔ غرض ایسے قصّے اور کہانیوں پر "تاریخی ناولوں" کا اطلاق ہوتا ہے جو تاریخی واقعات کے پس منظر میں عشق و محبت کی داستانوں کو فروغ دیتے ہیں۔ تاریخی ناولوں میں بھی عشقیہ قصّے کو بہت بڑا دخل ہوتا ہے بلکہ تاریخی ناول اسی کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔ اردو میں اسلامی تاریخ پر مبنی کئی واقعات کو "تاریخی ناولوں" کے روپ میں پیش کیا گیا اور آج تک یہ سلسلہ جاری ہے۔ عبدالحلیم شرر لکھنوی اور صادق حسین سردھنوی کے بے شمار ناول اردو میں "تاریخی ناول نگاری" کے موضوع کی تکمیل کرتے ہیں۔

۶۔ سائنسی ناول: سائنسی تجربات، واقعات اور معاملات و مسائل کو بنیادی حیثیت دے کر عشقیہ اور رومانی انداز میں لکھے جانے والے قصّوں کو "سائنسی ناول" کہا جاتا ہے۔ عام طور پر سائنسی موضوعات اور سائنسی ترقیات کے علاوہ سائنسی ایجادات کے پس منظر میں لکھی جانے والی کہانیاں بھی "سائنسی ناول" کے احاطے میں شمار کی جاتی ہیں۔ موضوعاتی اعتبار سے سائنسی ناول ایسی تمام طویل کہانیوں کو کہا جائے گا جو فنی طور پر ناول کے اصولوں کے پابند ہوں لیکن ان کا قصّہ دورِ جدید کی سائنس اور ٹکنالوجی کے اطراف گھومتا ہو۔ اس طرح سائنسی ناول دورِ جدید کی سائنسی ترقی کا دے ہے

جس میں کرداروں کے ساتھ سائنس و ٹکنالوجی کا عمل دخل بھی بتایا جاتا ہے۔ انگریزی زبان میں کئی سائنسی ناول لکھے گئے اور اردو زبان میں ان کے کئی ترجمے کیے گئے۔ مرزا محمد ہادی کا ناول "خونی شہزادہ" اور اظہار اثر کا ناول "ستاروں کے قیدی" اردو کے سائنسی ناولوں کے نمائندہ ہیں۔ ان کے علاوہ دیگر کئی ناول نگاروں نے طبع زاد اور ترجمے کی شکل میں اردو کو کئی سائنسی ناولوں سے آشنا کیا۔

۷۔ **خوف ناک ناول:** — دہشت پیدا کرنے اور ماحول کے ذریعے ہیبت میں ڈالنے والے قصوں اور کہانیوں کو "خوف ناک ناول" کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ ناول درحقیقت کسی عجیب و غریب اور دہشت ناک ماحول کی نمائندگی کرتے ہیں جن کے کرداروں کے حرکات اور اعمال خوف و خطر بڑھانے میں مدد دیتے ہیں۔ ناول نگار اس طرز میں فنی طور پر ایسی شہادتوں اور واقعات کی اثر پذیری بتائی جاتی ہے جو دلوں کو خوف زدہ کر دیتے ہیں۔ ناول کا یہ اندازِ تحریر تحیر و استعجاب بڑھانے کا سبب بنتا ہے اور قاری کے ذہن کو جستجو کی جانب راغب کرتا ہے "خوف ناک ناول" ان ہونے واقعات اور اچانک وقوع پذیر ہونے والے حالات سے حد درجہ ڈراونے بنائے جاتے ہیں۔ چوں کہ خوف ناک ناولوں میں کسی قدر سنسنی خیزی کو بھی دخل ہو سکتا ہے۔ اس لیے ایسے ناول ذہنوں پر ایک قسم کا جادو کر دیتے ہیں۔ اردو میں خوف ناک ناول کا فن طبع زاد حیثیت سے بہت کم قبول ہو سکا لیکن ترجمے کے ذریعے سے بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔ عبدالحلیم شرر نے "قصرِ ساحل" نامی ناول کے ذریعے خوف ناک ناول کی نمائندگی کی۔ عصرِ حاضر میں سراج انور، سلامت علی مہدی اور ایسے ہی دیگر

کئی ناول نگار "خوف ناک ناول" کے موضوع کو فروغ دے رہے ہیں۔

۸۔ مذہبی ناول : مذہبی مقاصد پر زور دیتے ہوئے انسانی زندگی کو بہتر بنانے کی غرض سے لکھے جانے والوں کا شمار "مذہبی ناولوں" میں ہوتا ہے۔ جن کے ذریعے مذہبی خیالات اور مذہبی اقدار کے فروغ کے لیے خاص قسم کا ماحول پیدا کیا جاتا ہے۔ مذہبی ناولوں میں اخلاقی اور معاشرتی مسائل بھی در آتے ہیں۔ درحقیقت "مذہبی ناول" عمدہ اخلاق اور صالح کردار کی اشاعت کی غرض سے لکھے جاتے ہیں۔ مذہبی ناولوں میں نیک جذبات کو ابھارنے اور برائیوں کو روکنے کے مقصد کو بڑھاوا دیا جاتا ہے۔ اس قسم کے ناول مذہبی تبلیغ کا ذریعہ بنتے ہیں اور دنیا کے ہر مذہب کے ماننے والوں میں مروّج ہیں۔ اردو زبان بھی اس طرز کے ناولوں میں پیچھے نہیں۔ اردو کے مذہبی ناول نگاروں میں کوئی بھید بھاؤ دکھائی نہیں دیتا اور وہ ہندوستان کی سرزمین پر دو مذاہب کی پیش کش کا ذریعہ بنتے ہیں۔ اسلام اور ہندو مذہب کا پرچار اردو کے مذہبی ناولوں کا وطیرہ رہا۔ جس کے ساتھ ہی عیسائیت کو موضوع بنا کر بھی کئی ناول لکھے گئے۔ غرض ایسے تمام ناولوں کو مذہبی ناولوں میں شمار کیا جائے گا جو موضوع کے اعتبار سے کسی مذہب کی نمائندگی کرتے ہیں اور ان کا زاویہ نگاہ اور پیش کش کا انداز "مذہبی" ہوتا ہے۔ اس طرز کے ناول نگاروں میں عبدالحلیم شرر، راشد الخیری اور ظفر عمر کا نام پیش پیش ہے۔ عبدالحلیم شرر کی ناول "بدر النساء کی مصیبت" راشد الخیری کا ناول "طوفانِ حیات" اور ظفر عمر کا ناول "مستقبل اسلام" [illegible] کی نمائندگی کرتے ہیں۔

۹۔ سیاسی ناول : سیاسی حالات کی پیش کشی اور سیاسی واقعات کے پس منظر میں لکھے جانے والے ناولوں کو "سیاسی ناول" کا نام دیا جاتا ہے یہ ناول کسی سیاسی نظریے، سیاسی فلسفے یا سیاسی طرز حکومت کے نمائندہ نہیں ہوتے بلکہ سیاسی تغیرات و تبدلات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس قسم کے ناولوں میں سیاسی بے چینیاں، سازشوں اور کرسی کے لیے بھاگ دوڑ کے کارناموں کو افسانوی انداز میں بیان کیا جاتا ہے۔ لیڈروں پر طنز اور طرز حکومت سے اختلاف کے لیے ایسے ناول بڑے کارگر ہوتے ہیں۔ عام طور پر سیاسی ناول عوام اور اہل سیاست کے ربط کو ظاہر کرتے ہیں۔ حکومت اور عوام کی رسہ کشی، سیاسی ظلم، احتجاج اور ستیہ گرہ اور اہنسا جیسے موضوعات بھی سیاسی ناولوں میں پیش کیے جاتے ہیں۔ غرض سیاسی ناول اپنے پیش کش کے اعتبار سے مخصوص سیاسی حالات اور واقعات سے مربوط ہوتا ہے۔ اردو میں ابراہیم جلیس کے ناول اسی طرز کی نمائندگی کرتے ہیں۔ "چالیس کروڑ بھکاری" طنزیہ ہونے کے ساتھ ساتھ سیاسی ناول کا درجہ بھی رکھتا ہے۔ کرشن چندر اور دور جدید کے دیگر ناول نگاروں میں "سیاسی ناول نگاری" کی جھلک صاف طور پر دکھائی دیتی ہے۔

۱۰۔ پُراسرار ناول : عجیب و غریب رسم و رواج اور پراسرار زندگی کے علاوہ سنسنی خیز ماحول پیش کرنے والے ناولوں کو "پراسرار ناول" کا نام دیا جاتا ہے۔ اس قسم کے ناولوں میں لرزہ خیز حالات اور چونکا دینے والے واقعات کا ذکر ہوتا ہے۔ ناولوں میں ایسا رجحان جس سے قاری کے جسم میں سنسنی

پیدا ہو جائے اور حالات کا مطالعہ کرتے وقت اس کے جسم میں سنسنی پھیل جائے ۔ ایسے ناولوں کا شمار "پُر اسرار ناولوں" میں کیا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے "پُر اسرار ناول" میں لرزہ خیزی، حیرت، چونکا دینے والے انداز کے علاوہ اضطرابی کیفیت کا پایا جانا ضروری ہے۔ پُر اسرار ناول اور خوف ناک ناول میں بنیادی فرق ہے کہ خوفناک ناول خوف میں اضافہ کرتے ہیں جب کہ پُر اسرار ناول قاری کے ذہن کو چونکا کر اُسے لرزہ براندام ہونے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ اس بنیادی فرق کی وجہ سے خوف ناک اور پُر اسرار ناول ایک دوسرے سے مختلف قرار دیئے جائیں گے۔ اردو زبان میں ترجمہ کے ذریعے ایسے بے شمار ناول مروج ہوئے ہوئے۔ اظہار اثر کے "بھوت پریت" اور ریم جے عالم کا ترجمہ شدہ ناول "تھی دنیا" ایسے ہی بے شمار ترجمہ کیے ہوئے ناول اردو میں "پر اسرار ناول" کی نمائندگی کرتے ہیں۔

۱۱۔ **غمگین ناولیں :** ناول میں پیش کردہ قصے یا کہانی کی نمائندگی غم پسند واقعات اور حالات سے ہو تو ایسے ناول "غمگین ناول" کہلائے جاتے ہیں۔ افسردگی بے چارگی اور بے بسی و مجبوری کے احوال سے غمگین ناولوں میں تازگی پیدا ہوتی ہے۔ یہ ایسے ناول ہوتے ہیں جو المیہ اور رنجیدہ واقعات کی نمائندگی کرتے ہیں درد انگیز اور دکھ بھرے ماحول میں غمگین کرداروں اور رنجیدہ پلاٹ کے ذریعے کہانی کو افسردگی کی لپیٹ میں لیا ہوا غمگین ناول اپنے انجام کی حیثیت سے بھی المیہ ہی ہوتا ہے۔ غمگین ناولوں میں زبان و بیان کے توسط سے بھی درد انگیز ماحول پیدا کیا جاتا ہے۔ ناول نگار واقعات اور کہانی کے انتخاب کے وقت

ارادی طور پر غمزدہ انداز کو اختیار کرتا ہے تاکہ اپنے قلم کی جادو بیانی سے متاثر کر سکے۔

اُردو زبان میں غمگین ناولوں کا چلن ہندوستان کے ابتر سیاسی حالات کے دور میں عام ہوا۔ غدر کے حالات اور بادشاہ، عوام، شہزادے، شہزادیاں اور امیر و امرا پر گزرنے والے صدمات کو ناول کا روپ دے کر انہیں غمگین بنایا گیا اسی طرح "واقعاتِ کربلا" کے لیے بھی غمگین ناولوں کا سہارا لیا گیا۔ غرض علامہ راشد الخیری اردو کے بہترین غمگین ناول نگار کا درجہ رکھتے ہیں۔ نوحۂ زندگی۔ صبحِ زندگی۔ شامِ زندگی اور سیدہ کا لعل جیسی کتابوں کو اردو کے غمگین ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔

۱۴۔ جاسوسی ناول: سراغ رسانی اور تفتیش کے موضوعات سے مربوط واقعات کو ناول کے روپ میں پیش کرنا "جاسوسی ناول" کہلاتا ہے۔ اس قسم کے ناولوں میں عام طور پر قتل اور کھوج کے معاملات کو پیش کرتے ہوئے حیرت انگیز حالات کا ذکر کیا جاتا ہے۔ جاسوسی ناولوں میں تحیّر کی کثرت ہوتی ہے جس کی وجہ سے کرداروں میں تیز رفتاری دکھانا لازمی ہے۔ اس کے علاوہ جاسوسی ناولوں میں قصہ یا پلاٹ کسی متحیّر کن انجام سے مربوط ہوتا ہے۔ جاسوسی ناولوں میں کرداروں کی فعالیت سے تمام تر ناول میں چیا تلا ماحول پیدا ہو جاتا ہے۔ جاسوسی ناول نگار، کرداروں کی حرکات و سکنات سراغ رسانی اور تفتیش کے مسائل کو سلجھانے میں بڑا سیاس ہوتا ہے۔ اسی لیے جاسوسی ناولوں میں ہر پلاٹ پوری طرح کسا ہوا طرآتا ہے۔ جاسوسی ناولوں میں حق و باطل کی کشمکش کو پوری طرح ابھارا جاتا ہے کرداروں میں تحریک کی کثرت کی وجہ سے وہ سیماب صفت تیزی اور پھرتی کا

مظاہرہ کرتے ہیں ۔ اس طرح کرداروں کا ذہن چوکنا رہنے کا عادی ہو جاتا ہے
اردو زبان میں مرزا رسوا کا ناول "بہرام کی رہائی" تیرتھ رام فیروزپوری کے ترجمے
ابن صفی اور ایچ اقبال کے ناول اپنی خصوصیات کی بنا پر "جاسوسی ناول" کی
سرشت میں شمار کیے جاتے ہیں۔

۱۳۔ حیرت ناک ناول: ذہن کو حیرت میں ڈال کر تعجب میں
مبتلا کرنے والے ناولوں کا شمار حیرت ناک ناولوں میں کیا جاتا ہے اس قسم کے
ناولوں میں عام طور پر ایسے حیرت انگیز واقعات کا ذکر کیا جاتا ہے جسے دماغ
قبول کرنے ہی تیار نہیں ہوتا۔ چوں کہ ایسے ناول عجیب و غریب قصّے اور
کہانیوں سے مربوط ہوتے ہیں اسی لیے ان کے کردار بھی بڑے عجیب طرز
کے دکھائے جاتے ہیں۔ فوق البشریت SUPER MAN اور قوتوں کا حیرت انگیز
منبع بنا ہوا انسان اس قسم کے ناولوں کے کردار قرار پاتے ہیں۔ حیرت انگیز
ماحول کے ساتھ حیرت ناک واقعات کا ذکر اس قسم کے ناولوں میں عام ہوتا
ہے۔ دورِ حاضر میں اس طرز کے ناول کافی مقبول ہو رہے ہیں۔ اس قسم کے
ناولوں کی نمائندگی مظہر الحق علوی کی "غلاموں کا سوداگر" سلامت علی مہدی کی
"زمرد" اور سراج انور کی خوف ناک جزیرہ" "کالی دنیا" اور نیلی دنیا" سے ہوتی
ہے جن میں حد درجہ حیرت ناک واقعات اور حالات کو کرداروں کے ذریعے
ناولوں میں پیش کیا گیا ہے۔ انگریزی ادب کے کئی حیرت ناک ناول اردو میں
ترجمہ ہو چکے ہیں۔

۱۴۔ مزاحیہ ناول: ناول کا ایسا روپ جس میں ہنسی مذاق کو موضوع

بنایا گیا ہو "مزاحیہ ناول" کہلاتا ہے۔ اس قسم کے ناولوں میں کسی مضحکہ خیز کردار کا عمل دخل ضرور بتایا جاتا ہے۔ بعض اوقات انسانی زندگی کے مضحکہ خیز پہلوؤں کو سامنے رکھ کر پلاٹ تیار کیا جاتا ہے۔ چوں کہ مزاحیہ ناولوں میں ہنسنے اور ہنسانے کا عمل کارفرما ہوتا ہے اسی لیے ایسے ناولوں کے انجام عموماً طربیہ ہوتے ہیں۔ مزاحیہ ناولوں میں شوقیہ مذاق بھی شامل کیا جاتا ہے اور چوں کہ ان کا مقصد صرف مسکراہٹ بکھیرنا ہوتا ہے اس لیے انھیں موضوعاتی اعتبار سے طنزیہ ناولوں سے مختلف طرز میں شمار کیا جاتا ہے۔ نشاط و انبساط کا سامان فراہم کرنا اس قسم کے ناولوں کی خصوصیت ہوتی ہے۔ ظریفانہ واقعات اور لفظوں کی الٹ پھیر سے مذاق کا موضوع فراہم کرنا ایسے ناولوں کی خصوصیت ہے۔ اردو ادب میں اس قسم کے ناولوں کی کمی ہے۔ عظیم بیگ چغتائی کی "مرزا جنگی" اور شوکت تھانوی کی کتاب "خانم خانی" اور "داماد" مزاحیہ ناول کی سرشت میں شمار کیے جاتے ہیں۔

۱۵۔ طنزیہ ناول: کسی معاشرے، سماج، کردار اور قوم کے انداز اور رکھ رکھاؤ کو ہدف بنا کر ان سے وابستہ تمام معاملات پر اشارے و کنائے کے روپ میں تنقید کے لیے مخصوص انداز اختیار کر کے ناول کے طرز میں لکھا جانے والا قصہ طنزیہ ناول کہا جاتا ہے۔ طنزیہ ناول میں فنی طور پر تمام خصوصیات ناول کی ہوتی ہیں لیکن اس کے انداز اور پیرایۂ بیان میں کچوکے دینے والا عمل شامل ہونے کی وجہ سے ایسی ناولوں کو "طنزیہ ناول" کی سرشت میں شامل کیا جاتا ہے۔ عام طور پر سنجیدہ ناولوں میں بھی طنزیہ انداز روا رکھا جاتا ہے لیکن کسی بھی ناول پر طنز کا روپ چھایا ہوا ہے تو اسے طنزیہ ناول کے موضوع میں شمار کیا جائے گا۔

اردو زبان میں ابراہیم جلیس کے ناولوں کا شمار اس طرز میں کیا جاتا ہے۔ اس کے ناولوں "چالیس کروڑ بھکاری" اور "اوپر شیروانی اندر پریشانی" کو اسی سرشت میں شامل کیا جاتا ہے۔ منٹو۔ بیدی اور کرشن چندر کے بعض ناولوں میں طنزیہ انداز محسوس کیا جاتا ہے۔

۱۶۔ مہماتی ناول: کسی راز کا سراغ پانے یا کسی اہم مسئلہ کے حل کے موضوع کو بنیاد بنا کر لکھنے والے ناولوں کو "مہماتی ناول" کی صف میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس قسم کے ناولوں میں سراغ پانے کے لیے دشوار گزار مرحلوں کا ذکر اور مہم جوئی کی باتیں بڑے دل پذیر انداز میں بیان کی جاتی ہیں۔ چوں کہ مہماتی ناول میں کرداروں کو کسی سراغ کے پانے میں منہمک بتایا جاتا ہے اسی لیے ایسے ناولوں میں تجسس اور خطرات کا ذکر بکثرت پایا جاتا ہے۔ مہماتی ناولوں میں کسی قدر سراغ رسانی کا بھی دخل ہوتا ہے۔ اس قسم کے ناولوں میں "تلاش" کو بڑی اہمیت دی جاتی ہے اسی لیے کرداروں میں خطرات اور انہونے واقعات کے ٹکرانے کی تمام صلاحیتیں دکھائی جاتی ہیں۔ اردو زبان کی داستانوں میں "سندباد جہازی کا سفرنامہ" اور "حاتم طائی کا قصہ" کے ذریعے مہماتی انداز کی نمائندگی ملتی ہے۔ مہماتی ناول تاریخی، معاشرتی، جاسوسی، سیاسی، سائنسی غرض ہر انداز سے لکھے جاتے ہیں۔ قدیم دور میں نئے ممالک، نئی قوموں اور نئے جزیروں کی کھوج کے لیے مہماتی طریقے اپنائے جاتے تھے اور دور حاضر میں جہازوں کے اغوا، قیمتی رازوں کی چوری اور جنگی ضرورتوں کی غرض سے مہم کے طریقے اپنائے جاتے ہیں اور ان طریقوں کو ناول کے روپ میں پیش کیا جائے تو اسے "مہماتی ناول" کی حیثیت حاصل...

ہو جاتی ہے۔ اردو زبان میں ابن صفی کا ناول "چاندنی کا دھواں" سراج انور کا "خوف ناک جزیرہ" اور تیرتھ رام فیروز پوری کے کئی ترجمے "مہماتی ناول" کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مظہر الحق علوی کا ناول "سورج کا لہو" اسی طرز کا نمائندہ ہے۔

۱۷۔ طلسماتی ناول: ایسے ناول جن میں جادو ٹونا اور بھوت پریت کے اثر سے پلاٹ کو منظم کیا جاتا ہے اور قصہ یا کہانی میں سحر انگیزی بنائی جاتی ہے تو اس قسم کے ناولوں کو طلسمی یا طلسماتی ناول کہا جاتا ہے جس کے کرداروں میں بھی جادوئی اثرات کارفرما ہوتے ہیں وہ بھی جادو کے اثر سے ابھرتے اور مٹتے رہتے ہیں چوں کہ طلسماتی ناول کا تمام تر دارومدار جادو اور طلسم پر ہوتا ہے اس لیے کہانیاں بھی ایسے انداز میں لکھی جاتی ہیں جن میں جادوئی دنیا کی کارفرمائی دکھائی جائے۔ اس کے علاوہ فتح و کامیابی بھی طلسماتی ناولوں میں جادو کے ذریعے ہی دکھائی جاتی ہے۔ اس کا قطعی یہ مطلب نہیں کہ ہر طلسماتی ناول میں یکساں انداز دکھایا جائے بلکہ طلسماتی ناولوں میں جادوئی کرشموں کی وجہ سے اکثر فتح و شکست کے لیے طلسمی کرشمہ سازی کو کام میں لایا جاتا ہے۔ اردو زبان میں ایک ماہنامہ "طلسمی دنیا" نکلا کرتا تھا جس کے کامیاب ناول نگار "اکرم الہ آبادی" کے تقریباً تمام ناول اردو کے بہترین طلسماتی ناولوں میں شمار کیے جانے کے قابل ہیں۔

۱۸۔ عسکری ناول: جنگی حالات اور واقعات کے علاوہ کسی لشکر کی کارکردگی کو بنیاد بنا کر لکھے جانے والے ناولوں کا شمار "عسکری ناول" میں کیا جاتا ہے۔ اس قسم کے ناولوں میں جنگجوانہ کارنامے، جنگی ساز و سامان، میدان کارزار اور فوجیوں کی درشت کشی کو بتایا جاتا ہے۔ چوں کہ ایسے ناول جذبۂ حریت کو ابھارتے

اور قوم میں جہادی تصورات پھیلانے کے لیے لکھے جاتے ہیں۔ اس لیے اس کا تعلق تاریخی ناولوں سے قریب کا ہوتا ہے لیکن عسکری ناول کو فنی طور پر تاریخی ناول سے اس لیے علاحدہ کیا جاتا ہے کہ تاریخی ناولوں میں تاریخی واقعات پر زیادہ زور دیا جاتا ہے جبکہ عسکری ناول میں لشکر اور فوجی طاقت اور فوجی کارکردگی کو واضح کیا جاتا ہے ___ اسی لیے عسکری ناولوں میں تاریخ کا دخل صرف جنگ کی سیاسی صداقت کی حد تک ہوتا ہے۔ چناں چہ عسکری ناولوں میں تاریخی واقعات کی کثرت کے بجائے فوجی اور جنگی کارناموں کے بیان پر توجہ دی جاتی ہے اسی لیے عسکری ناول فنی طور پر تاریخی ناول سے علاحدہ کے طرز کی نمائندگی کرتے ہیں اور اس کے تمام کرداروں میں فوجی اور جنگی صلاحیتوں کو ابھار کر پیش کیا جاتا ہے۔ اردو زبان میں حالیہ طور پر شائع شدہ التمش کی کتابیں "داستانِ ایمان فروشوں کی" عسکری ناولوں کی نمائندگی کرتی ہیں۔

۱۹۔ جنسی ناول : جنسی جذبات کی نمائندگی اور جنس کے اختلاط اور تعلقات کو ناول کے روپ میں بیان کرنا " جنسی ناول " کہلاتا ہے۔ شہوانی خواہشات و لذت کو دوبالا کرنے اور صنفِ مخالف سے لگاؤ اس قسم کے ناولوں میں خاص طور پر دکھایا جاتا ہے۔ جنسی ناولوں میں کھلے عام مرد و عورت کی جنسی ہم آہنگی کو بھی بتایا جاتا ہے جس کے ساتھ ہی پر لطف بیان کے ذریعے جنسی جذبات میں ہیجان پیدا کیا جاتا ہے۔ جنسی ناولوں کا دائرہ عمل صرف سیکس ہوتا ہے اس لیے اس قسم کے ناولوں میں صرف سطحی جذبات کی تسکین کا سامان میسر آتا ہے۔ چوں کہ ایسے

ناول جنسی تسکین کے لیے لکھے جاتے ہیں اسی لیے ان ناولوں کے کرداروں میں جنسی بھوک کو اجاگر کیا جاتا ہے اور ناول کا تمام تر پلاٹ جنس زندگی کے اطراف گھومتا ہے۔ اس قسم کے ناول ادبی طور پر کوئی مرتبہ نہیں رکھتے لیکن ان کا شمار ایک موضوع کی تکمیل کے اعتبار سے کیا جاتا ہے۔ اردو زبان میں وہی وہانوی کے تقریباً تمام ناول "جنسی ناولوں" کی بہترین مثال پیش کرتے ہیں۔

۲۰۔ رومانوی یا عشقیہ ناول : عاشقانہ جذبات اور مرد و زن کی محبت کے موضوعات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے لطیف جذبات کو روایتی یا غیر روایتی انداز میں پیش کرنے کا سلسلہ قدیم دور سے جاری ہے۔ چناں چہ کرداروں میں عشق اور محبت کے جذبات کی نمائندگی کرتے ہوئے ان میں رومانی طرز کے رکھ رکھاؤ کا ذکر کرنا "رومانی یا عشقیہ ناول" کہلاتا ہے۔ حسن و عشق کے جذبات اور معاملات کا ذکر تخیل کے سہارے "رومانوی یا عشقیہ ناول" کہلاتا ہے۔ حسن و عشق کے جذبات اور معاملات کا ذکر تخیل کے سہارے رومانوی یا عشقیہ ناولوں میں کیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ رومانوی یا عشقیہ ناولوں میں حقیقت پسندی کے بجائے تخیل پرستانہ انداز نمایاں ہوتا ہے۔ رومانوی اور عشقیہ ناول ایک قسم کے خاص عشقیہ ماحول میں پرورش پاتے ہیں جس کے زیر اثر کرداروں میں بھی وہی رنگ و روپ دکھائی دیتا ہے۔ تفریحی موضوعات اور ذہنی تعیش کے سامان اس قسم کے ناولوں میں میسر آجاتے ہیں کبھی کبھی اس قسم کے ناول دل بستگی کا سامان بھی مہیا کرتے ہیں۔ رومانوی اور عشقیہ ناولوں میں دو مرکزی کرداروں کی محبت کی داستان بیان کرتے ہوئے درمیان میں حائل ہونے والے مسائل، حالات اور

سماجی رویہ کو رومانی انداز میں بیان کیا جاتا ہے اور پھر طربیہ یا المیہ انداز میں ناول
یا جاتا ہے۔ ایسے ناول ایک خاص قسم کے ماحول کو پیش کرتے ہیں جس
کا ذہن منہمک رہتا ہے اور چوں کہ اس قسم کے ناولوں میں عشق اور حسن کی
ور خیالات کو بتایا جاتا ہے اسی لیے ت کے قاری کو یہ ناول متاثر
اردو زبان میں ایسے ناول نگاروں کی بہت زیادہ ہے۔ صغرا مہدی
بنیہ سجاد ظہیر کا "اللہ میگھ دے" اور صالحہ عابد حسین کی "الجھی ڈور" اسی قسم
کی نمائندگی کرتے ہیں۔

۱۔ **تہذیبی ناول:** کسی خاص ملک شہر یا قوم کے رکھ رکھاؤ
طرز زندگی کو بنیاد بنا کر لکھے جانے والے ناول "تہذیبی ناول" کہا جاتا
ستان میں راجہ مہاراجہ نواب، جنگ، دولہ، برہمن، ویش، چھتری، شودر
ہریجن نہ جانے کتنے ہی طبقات اور اقوام رہتے ہیں اگر کسی ناول میں ان
طبقوں کی تہذیب اور ان کے طرز تمدن کو ابھارا جائے تو ایسے ناول
ہونے کی نمائندگی کریں گے۔ اردو کے تہذیبی ناولوں میں مشرقی اور مغربی
ٹکراؤ خاص طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ہندوستان کے کئی ناول نگاروں
تہذیب" کو موضوع بنا کر ناول لکھے۔ بعض ناول نگاروں نے "ایشیائی طرز
ت" کے پیش نظر تہذیبی ناول لکھے۔ دور حاضر میں یوروپی اور ایشیائی
سے ملے جلے ناول لکھنے کی روایت پڑ چکی ہے۔ کرشن چندر کا "ہمارا گھر" اور
راجکمار" صالحہ عابد حسین کا "ہیم کماری" اور عفت موہانی کی "لے نام بھی
مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو میں "تہذیبی ناول نگاری" کی بنیادیں

مستحکم ہو چکی ہیں۔

اردو ناول کی اس موضوعاتی تشکیل کے دوران اُردو ناول کی ابتدا سے لےکر اب تک لکھے گئے مختلف ناولوں کو ان کے متن اور انداز کے اعتبار سے ۲۱ موضوعات کے پس منظر میں بیان کرنے کا مقصد، اس حقیقت کا اظہار کرنا ہے کہ اُردو ناول نے اپنے مختصر تاریخی سفر میں کئی تجربات کے توسط سے ثابت کر دیا کہ اردو ناول کا معیار بلند نہ ہونے کے باوجود مختلف موضوعات کی نمائندگی کے ذریعے اس کے فن اور صنف میں ہمہ جہتی ترقی کا عکس موجود ہے۔

●●

اُردو ناولوں میں نظریات اور تحریکات کی اثر آفرینی

تخلیقی ادب کی پرورش سماج میں درپیش مسائل سے ہوتی ہے۔ اسی لیے کسی بھی فنی پارے میں سماجی، سیاسی، معاشرتی، مذہبی اور تاریخی نظریات اور تحریکات کے اثرات کا پایا جانا لازمی امر ہے۔ ہر ادب اپنے دور کا پروردہ ہوتا ہے اور اسی وجہ سے ہر ادب میں اپنے دور کے نقوش محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ اردو ادب میں ناول کی تاریخ اور اس کی ابتدا و ارتقاء کے جائزے سے پتہ چلتا ہے کہ اس فن نے ہر دور کی ضروریات اور تقاضوں کی مناسبت کے مطابق اپنے تخلیقی سرچشموں کو پروان چڑھایا اور ایسے ناول عالم وجود میں آئے جن میں تفریحی مشاغل کی کثرت کے باوجود ہر دور کی تحریکات اور نظریات کا اثر دکھائی دیتا ہے۔

۱۸۵۷ء کے غدر کے ناولوں میں اس وقت کے سماجی اور تہذیبی مسائل کا عکس ملتا ہے تو غدر کے بعد کے ناولوں میں حریت اور آزادی کی تڑپ صاف طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔ گرتی ہوئی تہذیب اور بدلتے ہوئے اقدار کو کہیں ناولوں کا موضوع بنایا گیا تو کہیں جدوجہد آزادی کی تحریکات کو "ستیہ گرہ" اور "اہنسا" کے پس منظر میں ناولوں کی ساکھ قائم کی گئی۔ اس طرح اردو ناولوں میں ہر دور کے

نظریات اور تحریکات کی نمائندگی ملتی ہے۔ اشتراکی نظریات کو اردو ناولوں میں جگہ ملی تو گاندھیائی فلسفہ کو بھی ناول کے فن میں پیوست کیا گیا۔ اسی طرح روحانیت، مذہبیت، اور جمہوریت کے عکس وعمل کو بھی اردو ناولوں میں جگہ ملی۔ غرض آغاز سے لے کر دورِ حاضر تک اردو ناولوں میں مختلف نظریات اور تحریکات کی اثر آفرینی دکھائی دیتی ہے جنھیں ذیل کے عنوانات سے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ اخلاقیت	۲۔ مذہبیت	۳۔ روحانیت	۴۔ رومانیت
۵۔ گاندھیت	۶۔ اشتراکیت	۷۔ جمہوریت	۸۔ علاقہ واریت
۹۔ مشرقیت	۱۰۔ مغربیت	۱۱۔ جنسیت	۱۲۔ مادّیت
۱۳۔ ادبیت	۱۴۔ جدیدیت	۱۵۔ قومیت	۱۶۔ انسانیت
۱۷۔ ترقّی پسندی	۱۸۔ اصلاح پسندی	۱۹۔ تفریح پسندی	۲۰۔ حریّت پسندی
۲۱۔ سبق آموزی	۲۲۔ انقلابیت	۲۳۔ شعور کی رو	

اردو ناول کے مشاہداتی جائزے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ناول نگاروں نے شعوری یا لاشعوری طور پر اپنے ناولوں کے پلاٹ میں مختلف نظریات اور تحریکات کو اس طرح پیوست کیا ہے کہ ناول کے فن اور اس کے تسلسل میں کوئی فرق نہ پیدا ہو سکا۔ اس کے علاوہ ان نکات کو شامل کرنے کی وجہ سے ناول کے فن میں نکھار بھی پیدا ہوتا ہے۔

اخلاقیت : اردو زبان میں ناول نگاری کے آغاز کے ساتھ ہی ناول کے فن پر سب سے پہلے اثر انداز ہونے والا رویہ "اخلاقیت" کا رہا۔ اس دور میں اخلاقی نظریات کا دور دورہ تھا اور انسانی زندگی کے بندھن اخلاقیات

سے بندھے ہوئے تھے اس کے علاوہ اخلاقی تعلیم کو برتری حاصل تھی۔ یہی وجہ رہی کہ ابتدائی طور پر ناول کا فن اس طرز سے متاثر ہوا۔ اخلاقیت کوئی نظریہ یا تحریک نہیں لیکن اس کی اثر پذیری اردو ناولوں میں موجود ہونے کی وجہ سے اس طرز پر بھی اظہارِ خیال کیا جاتا ہے۔ درحقیقت "اخلاقیت" وہ عمل ہے جس کے ذریعے انسان کی عادتوں کو صالح جذبوں سے مربوط بنایا جاتا ہے اور اس کی زندگی میں عمدگی، بھائی چارگی، ملنساری اور کشادہ دلی کی ریل پیل کا تذکرہ کیا جاتا ہے۔ "اخلاقیت" میں اخلاق کی تربیت اور تعلیم کے ذرائع بھی کام میں لائے جاتے ہیں، اس طرح کسی ناول میں ایسے تمام وسیلوں یا کسی ایک بات کا طرز دکھائی دینا "اخلاقیت" کہلاتا ہے۔ اردو میں ابتدائی ناولوں کے ذریعہ "اخلاقیت" کی ہی نمائندگی ہوتی رہی بلکہ آج تک بھی یہ سلسلہ جاری ہے۔ دورِ حاضر میں بھی "اخلاقیت" کی نمائندگی کرنے والے کئی ناول نگار موجود ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد۔ راشد الخیری، خواجہ حسن نظامی۔ رتن ناتھ سرشار۔ عبدالحلیم شرر صادق حسین سردھنوی۔ اسلم جیراج پوری۔ اور دیگر کئی ناول نگاروں کی تخلیقات میں اخلاقیت کی فراوانی خاص طور پر محسوس کی جاسکتی ہے۔

۳۔ **مذہبیت** :۔ ناول میں موجود چھوٹے قصے، کردار اور ان کے عمل سے ہی تغیر مذہبیت ظاہر ہو جاتی ہے۔ لیکن اردو کے ناول نگاروں کی صف میں کئی ایسے تخلیق کار نظر آتے ہیں جنھوں نے اپنے ناولوں میں مذہبی اثرات کو قبول کرتے ہوئے فن میں تغیر پیدا کیا۔ ناولوں میں مذہبیت کی اثر آفرینی سے مراد مذہبی اقدار کا پاس و لحاظ اور تہذیبی طور پر مذہبی معاشرہ کی پیش کشی کی جائے گی چناں چہ ناولوں میں پردہ دار خواتین، اخلاق اور نماز کے علاوہ تلاوتِ کلام پاک کے

مناظر کے ذریعے مذہبیت کی عکس کشی کی جاتی ہے۔ اردو ناولوں پر مذہبیت کا اثر تین مختلف انداز سے رہا اور ہندو، عیسائی اور اسلامی طرزِ زندگی کو ناولوں میں پیش کر کے مذہبیت کی نمائندگی کی گئی۔ چناں چہ عیسائی، اسلامی اور ہندوستانی معاشرے کی جھلکیاں اُردو ناولوں میں دکھائی دیتی ہیں جسے اُردو ناولوں میں " مذہبیت کی اثر آفرینی سے تعبیر کیا جائے گا۔

۳۔ روحانیت : مذہب کا وہ گوشہ جو دل و دماغ کو سکون اور روح کو تسکین پہنچاتا ہے "روحانیت" کہلاتا ہے۔ اسے ایک تحریک یا نظریہ کا مرتبہ اس لیے دیا جاتا ہے کہ جس معاشرہ میں اردو ناول کی ابتدا اور ارتقا ہوئی اس میں روحانیت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ہندوستان میں پھیلنے والے دو اہم مذاہب ہندومت اور اسلام میں روحانیت کو بڑی اہمیت دی گئی ہے اور ان مذاہب میں روحانیت سے وابستہ فرد مرنے کے بعد بھی رہتی دنیا تک یادگار بن جانے کا تصور موجود ہے چناں چہ اردو ناولوں میں رشی، سادھو، ولی، صوفی اور خدا پرست انسانوں کی طرزِ زندگی بیان کر کے، "روحانیت" کی نمائندگی کی جاتی ہے۔ جو اس بات کی دلیل ہے کہ روحانیت درحقیقت مذہب سے وابستہ ہونے کے باوجود اپنے اندر ایک اہم نظریہ کی خصوصیت رکھتی ہے۔ اردو کے ابتدائی ناول نگاروں نے اس طرف بطورِ خاص توجہ دی اور ایسے بیشتر ناول وجود میں لائے جو اپنے طرز کے لحاظ سے روحانی ہیں۔ روح کو تازگی پہنچانے والے اردو ناولوں میں روحانیت کا عکس کرداروں کے عمل اور رویہ کی حد تک ہے۔ نسیم انہونوی اور عادل رشید کے ناولوں [illegible] مذہبیت کا عکس دکھائی دیتا

ہے جس کی بنیاد ڈپٹی نذیر احمد نے "ابن الوقت" کے اہم کردار "حجۃ الاسلام" کے ذریعے رکھی تھی۔ پریم چند کا ناول "بیوہ" اسی جانب اشارہ کرتا ہے۔

۴۔ رومانیت: اُردو ناولوں کی بنیاد ہی رومانیت پر ہوتی ہے بہت کم ناول رومانیت سے الگ ہیں۔ اُردو ادب میں رومانیت کے چلن کو عام کرنے والے ادیبوں میں مہدی افادی، نیاز فتح پوری، ل احمد اور فیاض علی بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ رومانویت کے معنی حسن و عشق کا بیان ہی نہیں بلکہ ہر چیز میں حسن یا خوبی کی تلاش کرنا ہے۔ انگریزی زبان میں ناول سے پہلے ROMANCES مروّج تھے اور اردو کے ناول نگاروں نے کرداروں اور ان کے عمل میں حسن و عشق کو مر[illegible] رومانیت کو رواج دیا اور یہ ایک تحریک کے روپ میں ادب کا خاصہ بن گئی۔ ناولوں میں رومانیت سے مراد حسن اور عشق کے رابطے اور ان کے دوران تصادم کے علاوہ کرداروں کے درمیان موجود والہانہ وابستگی کے لیے جاتے ہیں اور اسی رومانیت کے نتیجہ میں اردو زبان میں "رومانوی ناول" کا سلسلہ شروع [illegible] ایک تحریک کے روپ میں اردو ناول پر اثر انداز ہوئی جس کے نتیجہ میں کئی رومانوی ناول عالم وجود میں آئے۔

۵۔ گاندھیت: مہاتما گاندھی کی تعلیمات، تصوّرات اور ان کی تحریکات کو بنیاد بنا کر جانے والے ادب کو گاندھیت کے اثر سے تعبیر کیا جائے گا۔ مہاتما گاندھی نے ستیہ گرہ، عدم تشدد اور اہنسا کے علاوہ کئی امن و اتحاد کی تحریکیں چلائیں جس کا اثر اردو ادب پر بھی ہوا اور کئی ایسے ناول لکھے گئے جن میں گاندھیائی فلسفہ کی پذیرائی تھی۔ اس قسم کے ناول نگاروں میں منشی پریم چند اور سدرشن

کے نام لیے جاسکتے ہیں جنھوں نے دیش بھگتی، نمک ستیہ گرہ، سودیشی تحریک اور عدم تشدد کے فلسفہ کو اپنے ناولوں میں جگہ دی چونکہ یہ تمام فلسفے گاندھی سے متعلقہ ہیں اس لیے اردو ادب میں اسے گاندھیت کا نام دیا جائے گا۔ منشی پریم چند کے ناول "میدانِ عمل" اور "چوگانِ ہستی" اسی گاندھیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ حیات اللہ انصاری نے گاندھیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے "لہو کے پھول" لکھا۔

۶۔ **اشتراکیت:** مادّہ پرستی اور تمام مذہبی، اخلاقی، معاشرتی اور سماجی مروجہ روایات اور تصوّرات اور ان کے مفروضات سے بغاوت کر کے خالص اشتراکی بنیادوں پر ادب کی ترقّی کے لیے کوشش کرنا اشتراکیت کہلاتا ہے۔ مذہب بیزاری اور تمام اصول و قواعد کو توڑ کر نئے طریقے اختیار کرنا اشتراکیت کے درجے میں داخل ہے۔ مارکسی فلسفہ کے نتیجے میں "اشتراکیت" کو فروغ ملا اور مذہب، تہذیب، تصوّرات اور روایات سے بیزاری اختیار کی گئی۔ تاکہ اس اجتناب سے ادب میں کوئی انفرادیت جگہ حاصل کرے۔ اُردو ناولوں میں اس قسم کے رویّے قاضی عبدالغفار اور مجنوں گورکھپوری کے ناولوں میں نظر آتے ہیں "لیلیٰ کے خطوط" اور "مجنوں کے جواب" قاضی عبدالغفّار کی اشتراکی ذہنیت کے علمبردار ہیں جبکہ "سرگذشت" اور "صید زبوں" کے ذریعے مجنوں گورکھپوری نے اردو ناولوں میں اشتراکی تحریکات کی نمائندگی کی۔

۷۔ **جمہوریت:** ناول میں عوام کی جمہوری طرز زندگی اور جمہوری معاشرے کے طرز و انداز کا اظہار کرنا جمہوریت کہلاتا ہے۔ جمہوری معاشرت کی کہانیاں اور نمائندوں کے طرز کی نشاندہی سے بھی ناولوں میں جمہوریت کا اظہار ہوتا ہے جیسا

شہریوں کے حقوق کا جمہوری استعمال اور اس کے ذریعے پیدا ہونے والے حالات کا مشاہدہ بھی "جمہوریت" کی نشاندہی کرتا ہے۔ غرض اُردو ناولوں میں جمہوریت کی عکاسی بھی دکھائی دیتی ہے۔ کرشن چندر کا "الٹا درخت" ایک ایسا ناول ہے جو اردو ناولوں میں جمہوری تحریکات کا علمبردار ہے جس میں کرشن چندر نے جمہوری معاشرہ میں انتخابات کے حقوق اور لیڈروں کی ان حقوق کی پامالی کو بڑے ہی اچھے انداز میں پیش کیا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو ناولوں پر اثر انداز ہونے والے نظریات اور تحریکات میں "جمہوریت" بھی اپنا مقام رکھتی ہے۔

۸۔ علاقہ واریت: کسی علاقے کی طرز زندگی کو بنیاد بنا کر ناول لکھنا "علاقہ واریت" کا نمائندہ ہے۔ وادیٔ کشمیر، دامن ہمالہ یا پھر کسی بھی علاقے کی تہذیب ناولوں میں اجاگر کی جائے تو "علاقائیت" یا پھر "علاقہ واریت" سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اُردو ناولوں میں کئی ایسی مثالیں ہیں جن سے علاقائیت کی نمائندگی ملتی ہے CONTINENTAL LITERATURE بھی اسی قبیل میں شمار کیا جاتا ہے اردو ناولوں میں گو کہ بکثرت ہندوستانی اور پاکستانی علاقوں کی نمائندگی ملتی ہے مگر بعض ناول نگاروں نے پیرس۔ جاپان۔ لندن انگلینڈ اور دیگر کئی شہروں کے پس منظر میں ناولوں کی تخلیق کی۔ حکیم محمد علی طبیب کا ناول "رام پیاری" راجپوت علاقے جوڑ سے وابستہ عشقیہ ناول کی نمائندگی کرتا ہے۔ کرشن چندر نے اپنے کئی ناولوں میں غیر منقسم ہندوستان کے کئی علاقوں کی نمائندگی کی ہے۔ مرزا محمد ہادی رسوا کا ناول "ذات شریف" فرانس کی سرزمین کی نمائندگی کرتا

نمائندگی کرتے ہیں۔ سجاد ظہیر کا ناول "لندن کی ایک رات"۔ اس طرز کی بیّن مثال ہے۔

۹۔ **مشرقیت:** طرزِ زندگی کے وہ طریقے جو براعظم ایشیا میں مروّج ہیں اور لباس، چال ڈھال اور رکھ رکھاؤ جن میں ایک خاص ڈھنگ کی نمائندگی ہو "مشرقیت" کہلاتا ہے۔ ناولوں میں مشرقیت کا عمل ہمدردی، خلوص، ایثار کے علاوہ لباس اور طرزِ معاشرت کے معاملے میں خالص حجاب کو پیشِ نظر رکھا جاتا ہے، معصومیت، بےقراری، تڑپ اور انتظار جیسے موضوعات مشرقیت کے ذریعے ابھرتے ہیں جو ناولوں میں کرداروں کے ذریعے ظاہر کیے جاتے ہیں۔ اردو ناولوں میں بکثرت "مشرقی طرز و انداز کو روا رکھا گیا ہے۔ کرداروں کے عادات و اطوار سے لے کر اُن کی تمام ترزندگی اور اردو ناولوں میں مشرقی طرزِ سلوک کا نمونہ بتائی جاتی ہے۔ اردو ناولوں میں کرداروں کا اپنے معاشرت کے اعتبار سے لباس پہننا، پنجابایٹ اور نماز و عبادت سے رابطہ رکھنا بھی مشرقیت کی دلیل ہے۔ ایسی مثالیں اردو کے تقریباً ہر ناول میں مل جائیں گی۔ علاّمہ راشد الخیری کا ناول "سوکن کا جلاپا" اور مرزا محمد ہادی رسوا کا "امراؤ جان ادا" خاص مشرقیت کی نمائندہ تحریریں ہیں۔ اردو ناولوں میں مشرقیت کا اثر غالب رہا لیکن مغرب کی بڑھتی ہوئی ترقی اور مادیت کے نتیجے میں مشرقیت بوجھل ہونے لگی اور اس کا سلسلہ ابھی تک جاری ہے اور ناولوں میں مغربیت کی ترغیب اپنے عروج پر ہے۔

۱۰۔ **مغربیت:** ایسے طرز و انداز جو یورپی ممالک کے نمائندہ ہوں اور جن باتوں میں اختیار کیے جائیں تو انھیں "مغربیت" کا نام دیا جاتا ہے۔ فیشن پرستی نئے

طرزِ زندگی اور آرام و آسائش کے جدید طریقے تمام تر مغربیت کے علمبردار ہیں۔ یہ لفظ ہمیشہ مشرقیت کی ضد میں استعمال کیا جاتا ہے۔ اردو ناولوں میں یہ طرز دورِ حاضر کا نمائندہ ہے۔ مغربی ممالک کے تہذیب و تمدن کو اردو ناولوں میں بیش تر طریقوں سے پیش کیا گیا ہے اور یہی انداز اردو ناولوں میں مغربی نظریات کی فراوانی کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ اردو میں ترجمہ شدہ ناولیں "مغربیت" کی علمبردار ہیں بیگم مرزا احمد کا ناول "ماہ درخشاں" اور میر محمد حسین کا ناول "لیلیٰ فرنگ" مغربیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔

۱۱۔ **جنسیت :** جنسی جذبات اور جنسی مسائل کی نمائندگی کرنے والے معاملات کو "جنسیت" کا نام دیا جاتا ہے۔ اردو ناولوں میں جنس زدگی اور جنسی نوعیت کی طرف مائل کرنے والے قصّوں کو جنسیت کے نظریہ کا نمائندہ سمجھا گیا ہے سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی کے ناولوں اور افسانوں میں جنسیت کا اثر غالب رہتا ہے۔ کسی بھی ناول میں تمام رجحانات پر جنس کو غلبہ دیا جائے تو اس کی حیثیت جنسی ناول کی ہو جائے گی اور وہ تحریک۔ جو ناول میں جنسی ترغیبوں کی نمائندگی کرے گی وہ جنسیت کہلائے گی۔ عام طور پر کرداروں کو جنسی افعال، اشغال اور اعمال میں ملوث بتایا جانا کسی ناول کو جنسیت کے قریب کر دیتا ہے جس میں لذّتیت یا لذّت کوشی شامل رہتی ہے ڈپٹی نذیر احمد اور عطا نوی کے ناولوں میں یہ ایسی لذّت کوشی صاف طور پر محسوس کی جا سکتی ہے۔

۱۲۔ **مادّیت :** مال و دولت کی طمع اور آلات و اوزار پر اعتماد کرنا "مادیت" کہلاتا ہے۔ ناول میں شان و شوکت، کرّوفر اور جاہ و جلال کے علاوہ مال و دولت

کے حصول کے لیے جاری جدوجہد کو دکھانا "مادّیت" کہلاتا ہے ۔ اُردو ناولوں میں کئی ایسے کرداروں سے سابقہ پڑتا ہے جو مال اور دولت کو ہی سب کچھ سمجھتے ہیں۔ اُردو زبان میں کئی ناول بھی موجود ہیں جو مکمل طور پر مادّیت کے نمائندہ ہیں۔ ایسے ناولوں میں دولت اور تشان سے اخلاقی اور مذہبی اقدار کا ٹکراؤ خاص طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ مظہرالحق علوی کا ناول "اندھیرے سویرے" اور مظہر اشفاق کا ترجمہ شدہ ناول "ایک ہی شاہ راہ پر" اردو میں مادّیت کے نمائندہ ناولوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ بے شمار ناول نگاروں نے مشینی اور فیشن پرست زندگی اور دولت کی بڑھتی ہوئی چاہ کو بنیاد بنا کر اردو ناولوں میں مادّیت کی نمائندگی کی ہے ۔

۱۳ - **ادبیت :** ناولوں میں ادبی لوازمات کے ساتھ بیان اور اظہار کی وجہ سے زندگی میں پیدا ہونے والی پیچیدگیوں کو موضوع بنا کر پیش کرنا "ادبیت" کہلاتا ہے ۔ اس انداز کے ذریعے ناولوں میں ادبی چاشنی کے علاوہ عبارت آرائی اور رنگ آمیزی کو بھی جگہ دی جاتی ہے تاکہ تاثر کی شدّت میں اضافہ ہو سکے ۔ ادبیت کوئی تحریک نہیں لیکن ایک عرصے تک نظریے کی حیثیت سے ادبیت کو مقبولیت حاصل رہی ۔ اُردو ناولوں میں عادل رشید ادبیت کے نمائندہ نظر آتے ہیں اور ان کا ناول "بات کا زخم" اسی طرز کی طرف نمائندگی کرتا ہے ۔

۱۴ - **جدیدیت :** قدیم طرز سے رابطہ توڑ کر نئے طرز کو اختیار کرنا جدیدیت کہلاتا ہے ۔ عام طور پر جدیدیت کے ذریعے نئے خیالات، تصورات اور طرزِ معاشرت کے اصولوں کو بروئے کار لایا جاتا ہے اسی لیے جدیدیت ہر ذہن میں اپنی جگہ بنا لیتی ہے ۔ دورِ حاضر میں سائنسی ترقی اور انسان کی زندگی میں درپیش

تیزی کی وجہ سے "جدیدیت" کو بڑھاوا مل گیا ہے۔ اردو ناولوں میں جدیدیت کا عکس نہ صرف انفرادیت کا نمائندہ ہے بلکہ تخلیق میں بھی "جدت طرازی" کے نئے مواقع ڈھونڈتا ہے۔ اردو ناولوں میں "جدیدیت" اختیار کرنے کا رجحان یورپی ادب سے پروان چڑھا اور ہر عمل کی گہرائی تک پہنچنے کی کوشش کی گئی جس کے نتیجے میں ناول بھی باشعور طریقے پر لکھے جانے لگے۔ اس طرز کی نمائندگی کرنے والے ناول نگاروں میں مناظر عاشق ہرگانوی اور دیبا خانم جیسے قلم کار شامل ہیں مناظر کا ناول "آنچ" اور دیبا خانم کا "پیاسا پنچھی" اسی طرز کا نمائندہ ہے۔

۱۵۔ **قومیت:** ذات، پات، بھید بھاؤ اور مذہبی جھگڑوں سے بے نیاز ہو کر قومی دھارے کو پروان چڑھانے کی غرض سے تخلیقی صلاحیتوں کو فروغ دینا "قومیت" کہلاتا ہے۔ قومیت کے نظریے کے تحت تمام فرقوں اور ذاتوں میں یگانگت پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور ایسے جذبات ابھارے جاتے ہیں جن کے توسط سے قومی جذبوں کو بڑھاوا مل سکے۔ اردو نثر میں اس نظریے نے کافی ترقی کر لی ہے اور ناولوں میں بھی اس کی کثرت دکھائی دیتی ہے علی امام کا ناول "رام محمد، ڈیسوزا" فنی طور پر تمام ترخوبیوں کے ساتھ اردو ناول کی تاریخ میں قومیت کے نظریے کی بہترین مثال پیش کرتا ہے۔

۱۶۔ **انسانیت:** ہمدردی، دکھ، درد، بھلائی اور بھائی چارگی کے جذبات کو ادب میں پیش کرنا انسانیت کہلاتا ہے۔ اس کے علاوہ انسانوں سے خوشگوار تعلقات اور انسانی فلاح کے کارنامے بھی انسانیت میں داخل ہیں۔ اردو زبان میں ایسے کئی ناول لکھے گئے جن کا مقصد انسانیت کے فروغ میں حصہ لینا رہا۔

رہا۔ بعض اوقات جانوروں سے انسانوں کی ہمدردی اور انسانوں پر جانوروں کے احسانات کی شکل میں بھی انسانیت کے جذبے کی نمائندگی کی گئی۔ انگریزی ادب میں ایسے کئی ناول لکھے گئے۔ گلشن نندہ کا ناول "گناہ کے پھول" اسی خصوصیت کی نمائندگی کرتا ہے جس میں ایک بھائی پولیس آفیسر اپنا فرض نبھانے کے لیے اپنے سگے بھائی کو ہتھکڑی پہناتا ہے۔ اس طرح ناولوں میں انسانیت کا مفہوم انسان دوستی اور انسانیت کی بھلائی کے لیے حق کے سوا کسی کو بھی خاطر میں نہ لاتے کے ہوتے ہیں۔

۱۷۔ ترقی پسندی: قدیم طریقوں کو خیرباد کہہ کر جدید طریقوں کو اختیار کرنے کے لیے کوششیں کرنا ترقی پسندی کہلاتا ہے۔ ترقی پسندی کا قطعی یہ مقصد نہیں کہ قدامت کو بالکل ہی خیرباد کہہ دیا جائے بلکہ قدیم تصورات کو ڈھکوسلے والی روایت کو توڑ کر ترقی کے لیے تگ و دو کرنا ترقی پسندی کی تعریف میں آتا ہے اُردو ادب میں ترقی پسند تحریک کے نتیجے میں بہت سے نئے تصورات بھی پھیلنے لگے جس کا اثر اُردو ناول پر ہوا۔ ترقی پسندی کا اثر ناول سے زیادہ افسانہ پر ہوا۔ پھر بھی ناولوں میں غیر عقلی تصورات کی کمی ترقی پسندی کی وجہ سے ارتقا پا سکی۔ ۱۹۳۶ء کے بعد اُردو ناولوں میں ترقی پسندی کی ایک بہت بڑی لہر چلی جس کا سلسلہ آج تک جاری ہے۔ سجاد مرزا بیگ کا ناول "تمنائے دید" کرشن چندر اور دورِ جدید کے کئی ناول نگاروں کی تخلیقات اسی ضمن میں آتی ہیں۔

۱۸۔ اصلاح پسندی: اردو ناولوں میں ایک جذبہ اصلاح پسندی کا بھی رہا۔ سماج اور معاشرے میں ہونے والی برائیاں اور غلط کاموں کو روکنے کے لیے

پھیلائی جانے والی تحریکات کو اصلاح پسندی میں شمار کیا جاتا ہے۔ اُردو ناول نگاروں کا مزاج چوں کہ مشرقی رہا اس لیے انھوں نے ناول کے فن کو اس مقصد کے لیے استعمال کیا۔ ڈپٹی نذیر احمد کا ناول "مراۃ العروس" عورتوں کی اصلاح کا، پریم چند کا ناول "گئودان" کسانوں کی اصلاح اور کرشن چندر کا ناول "گدھے کی سرگزشت" جمہوری معاشرہ کی اصلاح کی طرف نمائندگی کرتا ہے۔ مرہٹی زبان میں پیدا ہونے والا دلت لٹریچر" اصلاح پسندی کا آئینہ دار ہے۔

۱۹۔ تفریح پسندی : کا وہ انداز جو ذہن اور فطرت کو تھوڑے سے وقت کے لیے اپنی مصروفیت سے ہٹا کر کسی دل چسپی کی طرف مائل کرتا ہے "تفریح پسندی" کہلاتا ہے۔ یہ ایک ایسا طرز ہے جس کے ذریعے انسان موقتی طور پر مسرت و انبساط حاصل کر لیتا ہے۔ اُردو زبان میں تفریحی ادب اسی انداز کا نمائندہ ہے چناں چہ ناولوں میں بھی تفریح پسندی کو پیش نظر رکھا گیا۔ ابتدائی طور پر مزاحیہ ناول اس مقصد کی تکمیل کرتے رہے پھر ناولوں میں ایک ذیلی مضحک کردار کو ابھارا گیا جو تفریح کا سامان فراہم کر دیتا ہے۔ اردو میں تفریحی ناولوں کے ساتھ ساتھ تفریحی مناظر، کردار اور ان کی دلچسپی کے علاوہ مضحکہ خیز مصروفیات سے "تفریح پسندی" کا ماحول پیدا کیا جا رہا ہے۔ اور دورِ حاضر کے ناولوں میں یہ انداز مقبولیت حاصل کر چکا ہے۔

۲۰۔ حرّیت پسندی : دشمن پر ٹوٹ کر حملہ کرنا اور اپنے وطن پر آنچ آنے کی صورت میں جان قربان کرنے کے لیے تیار رہنا "حریت" کے صیغے میں آتا ہے۔ اپنے وطن اور اقدار سے جذباتی لگاؤ کے نتیجہ میں "حرّیت پسندی" ابھرتی ہے۔

دورِ حاضر میں مذہبی بنیادوں پر بھی حریت کا جذبہ ابھر رہا ہے جو خطرناک ہے۔ قومی اغراض کی تکمیل کے لیے "حریت" کے جذبے کا استعمال ناگزیر ہے۔ اردو ناول میں اس جذبے کی نمائندگی بھی دکھائی دیتی ہے۔ مرکزی کرداروں کے ساتھ ساتھ کئی ذیلی کرداروں میں بھی اس جذبے کی کارفرمائی دکھائی جاتی ہے۔ بعض اوقات جائز حقوق کے لیے جان کی بازی لگا دینے کے مناظر پیش کیے جاتے ہیں اور ان کا شمار بھی "حریت" میں ہوتا ہے، عبدالحلیم شرر، مظہرالحق علوی، صادق حسین سردھنوی، نسیم انہونوی اور دورِ حاضر کے ناول نگار التمش کی تحریروں میں جذبۂ حریت کوٹ کوٹ کر بھرا ہے۔

۲۱۔ **سبق آموزی:** قصّے یا کہانی کے بیان کے ذریعے اعلیٰ کردار، اخلاق اور صلاحیتیں پیدا کرنے پر زور دینا "سبق آموزی" کہلاتا ہے جس کے ذریعے قلم کار اخلاقی، تہذیبی اور قومی قصّے کے ذریعے پلاٹ تیار کرتا ہے اور اس کا انجام کسی سبق آموز مسئلہ پر ختم کر دیتا ہے۔ اردو ناولوں میں کئی ناول ایسے ہیں جو انسان کو پاکبازی اور کردار سازی کا درس دیتے ہیں۔ سبق آموزی بھی درحقیقت اصلاح پسندی کا ایک ذریعہ ہے لیکن ناولوں میں اصلاح سازی یا وہ استعمال نہیں ہوتی بلکہ کسی مقصد کی علمبردار ہوتی ہے جبکہ سبق آموزی کے باعث قصہ کو بالارادہ ایسے انجام پر ختم کیا جاتا ہے جس پر کوئی سبق حاصل ہو۔ اردو میں سبق آموز ناولوں کی کمی نہیں عبدالحلیم شرر کا "فردوسِ بریں"، پریم چند کا "نرملا"، قرۃ العین حیدر کا "چاندنی بیگم" کے بیانات" سبق آموز ناولوں کے نمائندہ ہیں۔ شرر نے مذہب دشمنی، پریم چند نے بڑھاپے کی شادی اور قرۃ العین حیدر نے جنسی زندگی سے پیدا ہونے والے مسائل کو اپنے ناولوں

ناولوں میں سبق آموز انداز میں بیان کیا ہے۔

۲۲۔ **انقلابیت** : جذبوں کو ٹھوس حقائق لیے ہوئے کاموں کی طرف اکسانا "انقلابیت" کہلاتا ہے۔ قومی شخصی اور معاشی و معاشرتی آزادی کے لیے جدوجہد بھی انقلابیت" کہلاتی ہے لیکن انسان کے ذہن کو محنت ، ارتقا اور قومی معیار بلند کرنے کے لیے اکسانا بھی انقلابیت ہے۔ دورِ حاضر کی بڑھتی ہوئی صنعتی ٹکنالوجی اور الکٹرانک کی ترقّی کے دور میں انسان کو ہر لمحہ انقلابی نظریے سے کام کرنے کی ضرورت ہے اور اس طرح کو ناول میں پیش کیا جائے تو اس کی حیثیت افسانوی ہونے کے ساتھ ساتھ حقیقی بھی ہو جائے گی۔ اردو ناولوں میں مشینوں کی گڑگڑاہٹ اور صنعتی زندگی پر کئی افسانے لکھے گئے اور اس کا سلسلہ جاری ہے جو انقلابیت کی دلیل ہے۔ صفدر آہ کی" لعل قلعہ " اور کرشن چندر کے بیشتر ناول اسی انقلابیت کے نمائندہ ہیں۔

۲۳۔ **شعور کی رو** : دورِ حاضر میں انسان کا دماغ سوچ و فکر کی آماجگاہ بن گیا ہے۔ اس کے خیالات کے تانے بانے وسیع سے وسیع تر ہوتے جاتے ہیں۔ سوچ کی گہرائی اور اس کے صحت مند سلسلے کو بیان کرنا شعور کی رو کہلاتا ہے جس کے ذریعے ایک فن کار کردار کی سوچ کے تمام زاویے پیش کر دیتا ہے۔ یہ یہ انداز دورِ حاضر کا مقبول ترین مشغلہ ہے اور آج کے مصنفین اس کو بڑی اہمیت دے رہے ہیں خیال جو انسان اپنی زندگی، مستقبل اور نئی نسل کے لیے جو کچھ منصوبے لیے بنا تا ہے۔ انھیں اس کی خیالات کی دنیا کے ذریعے اجاگر کیا جا رہا ہے۔ اردو ناولوں میں قرۃ العین حیدر کا ناول" کارِ جہاں دراز ہے " کے ذریعے اس

طرز کی نمائندگی ہوتی ہے جس میں انسانی تفکرات کے سلسلوں کو اظہار کے مل جیب
پیرائے کی شکل دی گئی ہے جس کی وجہ سے نئے شعور کی رو کو اردو ادب میں
مقبولیت حاصل ہو گئی ۔

اُردو ناولوں میں در آئے ان تصورات ، نظریات اور تحریکات کے
اظہار کا مقصد یہی ہے کہ ناول کے فن کے مطالعے کے دوران اس حقیقت
کو بھی پیش نظر رکھا جائے کہ ناولوں میں کون کون سے مسائل اثر انداز ہوتے
ہیں ۔ یہ بات ممکن ہے کہ کسی ایک ناول میں کئی نظریات اور تحریکات نظر انداز
ہوں اور یہ کوئی ضروری بھی نہیں کہ ہر ناول میں ان ہی باتوں کو پیش نظر رکھا جائے ۔
غرض اردو ناول کے مطالعے کے دوران جن خیالات ، احساسات اور نظریات
کی اثر پذیری محسوس کی گئی اسے بیان کیا گیا ۔ ممکن ہے مستقبل کا محقق ناولوں
کے جزیاتی مطالعے کے دوران اس سے کہیں زیادہ اہم گوشوں کی نمائندگی
کرے گا ۔ ناولوں کے ان چند اہم گوشوں کے اظہار کے ذریعے اردو ناولوں کے
مزاج ، اس کی سمت اور رفتار کا تعین کرتا ہے تاکہ نئے ناول نگاروں کو اس
تخلیقی صنف کے ذریعے اظہار کے نئے وسائل دستیاب ہو جائیں اور اردو ناول
کی جدید تشکیل کے ذریعے اردو ادب کے ذخیرے میں اضافہ کر سکیں ۔

●●

اردو ناولوں میں عشق کی ہمہ گیر معنویت

اردو زبان میں ناول کا فن ایک عشقیہ قصے کے روپ میں پروان چڑھا۔ جس طرح انگریزی ادب میں ناول سے قبل "رومانس" کا رواج رہا اسی طرح یہ توقع تھی کہ اُردو ناولوں میں بھی عشق کے اثرات رومانس کی طرح آہستہ آہستہ زائل ہو جائیں گے اور اردو ناول نئی جہتوں سے آشنا ہو کر انگریزی ادب کے ناولوں کے ہمسر ہو جائے گا لیکن طویل مدت گزر جانے کے باوجود بھی اُردو ناولوں کے مزاج میں کوئی تبدیلی نہیں آئی اور آج بھی اُردو کے بیشتر ناول عشقیہ حالات اور واقعات پر مبنی ہوتے ہیں۔ اسی بنیاد پر "عشق" کو اُردو ناولوں کے قدرِ مشترک کا درجہ دیتے ہوئے اس بیان کے ذریعے یہ ثابت کیا جائے گا کہ اردو ناولوں کے قصے بغیر عشق اور رومانس کے آگے نہیں بڑھتے اور انسان بیسویں صدی کی حقیقت پسند دنیا میں قدم رکھنے کے باوجود اردو کا قاری اردو ناولوں میں صرف "عشق" کو تلاش کرتا رہتا ہے۔ اردو ناولوں میں جذبۂ عشق کی کارفرمائی کے کئی وجوہات ہو سکتے ہیں جن میں سے ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اردو معاشرہ ایک ایشیائی معاشرہ ہونے کے علاوہ اسے خرا

سے دل چسپی رکھتا ہے۔ جو فطرت کی کے ترنگ کو زیادہ خاطر میں لاتا ہے اور فکری
حقیقی کیفیتوں کو قصہ یا کہانی میں شامل کرنا کسرِ شان سمجھتا ہے۔ اس کا یہ مطلب
نہیں کہ عشق سے ہٹ کر دوسرے تجربے اردو ناولوں میں نہیں کیے گئے بلکہ یہ بتانا
مقصود ہے کہ اردو معاشرہ کا اکثریتی طبقہ "عشق و عاشقی" سے بھرپور واقعات کو
پسند کرتا ہے اسی لیے ایسے ناول ہی مقبولیت کی سند حاصل کرتے ہیں جو
فطری عشق کے علمبردار ہوں۔ عشقیہ قصوں سے ہٹ کر کسی ایک معاملہ اور
سیاسی تاریخ کے حصے کو ناول کا روپ دیا جائے تو اردو میں اس کی مقبولیت کے
امکانات نہیں جو اس بات کا ثبوت ہے کہ اردو میں عشقیہ ناولوں کا چلن بہت
زیادہ ہے اور سستے عشق کو موضوع بنا کر ناول لکھنے والے ناول نگاروں کی
کتابیں بازاروں میں ہاتھوں ہاتھ فروخت ہوتی ہیں۔ یہاں یہ بتا دینا ضروری
ہے کہ بہت کم سماجی اور تاثراتی ناولوں کو قبولِ عام کی سند مل سکی ہے۔ اس طرح
اردو ناولوں میں عشق ایک بنیادی ضرورت ہے جس کے بغیر ناول کی روح باقی نہیں
رہتی۔ غرض اردو ناولوں میں عشق کی کارگزاریاں اور کارفرمائیاں ہی قصہ میں اس قدر
جاذبیت پیدا کرتی ہیں کہ جس پہ ناول کا ہر قاری اپنی تمام تر توانائیاں صرف
کرنے کے لیے تیار نظر آتا ہے۔ اگر اردو ناولوں میں "عشق" کی کارفرمائی کا جائزہ
لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ایک لفظ عشق مختلف انداز سے ناولوں کے ساتھ
بڑھتا ہے اور بعض اوقات تو یہ دیکھا گیا ہے کہ عشق کسی معنی و مفہوم کی نمائندگی
کرتا ہے۔ اردو ناولوں میں عشق کے جو مختلف انداز دیکھے گئے ہیں انھیں ذیل
کے عنوانات میں ترتیب [illegible] اس طرح کے [illegible]

ناولوں سے بحث کی جائے گی:

۱۔ عشق بمعنی دیوانگی ۲۔ عشق بمعنی وابستگی ۳۔ عشق بمعنی محرومی
۴۔ عشق بمعنی جنس زدگی ۵۔ عشق بمعنی بے چارگی ۶۔ عشق بمعنی کنارہ کشی
۷۔ عشق بمعنی محویت ۸۔ عشق بمعنی للّٰہیت ۹۔ عشق بمعنی روحانیت
۱۰۔ عشق بمعنی لطافت ۱۱۔ عشق بمعنی احتساب ۱۲۔ عشق بمعنی سرور انبساط
۱۳۔ عشق بمعنی اداسی

اردو ناولوں میں عشق جس انداز سے کار فرما رہا اور اس سے جن جن مفاہیم کی ادائیگی کے لیے کام لیا گیا انھیں مختلف عنوانات سے ظاہر کیا گیا ہے۔ ذیل میں ان کی تفصیل اور تشریح کی جا رہی ہے تاکہ ناول کے فن، پلاٹ اور کرداروں کے ذریعے عشق کی توضیح اور تفسیر کا علم ہو سکے۔

۱۔ عشق بمعنی دیوانگی: اردو ناولوں کی کثیر تعداد میں عشق کے جذبے کی نمائندگی کچھ اس انداز میں کی گئی ہے کہ یہ جذبہ دیوانگی کی حد تک کار فرما نظر آتا ہے بلکہ بعض اوقات تو محسوس ہوتا ہے کہ ناول کے مرکزی کردار پر عشق کا بھوت سوار ہے جس کے نتیجہ میں وہ اپنی زندگی کا مقصد ہی عشق بنا لیتا ہے۔ ناولوں میں ایسا عشق داستانوی انداز کا نمائندہ ہے جس کے تحت کردار پر دیوانگی کا عالم طاری رہتا ہے اور تمام جذبوں پر یہ جذبہ حاوی ہو جاتا ہے جس کے نتیجے میں کردار ہمیشہ عشق میں مبتلا دکھایا جاتا ہے۔ غرض زندگی کے تمام مسائل کو نظر انداز کر کے کسی کردار کے سر پر عشق کا سودا سمایا ہوا ظاہر کرنا عشق بمعنی دیوانگی کی تعریف میں آتا ہے۔ ان ناولوں میں اس قسم کے

عشق کی کمی نہیں رتن ناتھ سرشار کا ناول " کامنی " مرزا محمد سعید کا ناول " خواب ہستی " اور خیام من علی کا ناول " انور " اسی طرز کی نمائندگی کرتے ہیں۔

۲۔ عشق بمعنی وابستگی : اردو ناولوں میں عشق کے کئی مفاہیم ادا کیے گئے ہیں۔ چناں چہ عشق کے ایک معنی وابستگی کے بھی لیے جاتے ہیں۔ اردو زبان میں ایسے کئی ناول لکھے گئے ہیں جن میں عشق کے جذبے کو کچھ اس انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ جس کے ذریعے عشق کا مفہوم وابستگی سے پورا ہوتا ہے۔ ایسے تمام کارنامے عشق کے معنی وابستگی کے ذیل میں آئیں گے جن کے ذریعے کرداروں کو ایک دوسرے سے وابستہ بتایا جاتا ہے۔ اردو کے تقریباً ہر ناول میں عشق کا انداز وابستگی کی طرز پر ہوتا ہے۔ اگر ذکور اور اناث کرداروں کو ایک دوسرے سے وابستہ دکھایا جائے تو ایسے ناولوں میں عشق کا مفہوم وابستگی کے ذریعے انجام پاتا ہے۔ عموماً ایسے ناولوں کا انجام المیہ سے ہم کنار نہیں ہوتا کیوں کہ کرداروں میں وابستگی کے عمل کا پایا جانا عشق کے ساتھ ساتھ کامیابی کی دلیل ہے۔ اس لیے عشق کے ذریعے وابستگی کا مفہوم کرداروں کے مقاصد کے حصول سے پورا ہوتا ہے۔

۳۔ عشق بمعنی محرومی : کرداروں میں عشق کے جذبے کی شدت کو بتاتے ہوئے ایک دوسرے سے وابستگی اختیار کرنے کے لیے کئی حالات کا ذکر محرومی کہلاتا ہے۔ جس کی وجہ سے دو کردار ایک دوسرے سے عشق کا جذبہ اختیار کرنے سے محروم ہو جاتے ہیں۔ اردو زبان میں ایسے کئی ناول ہیں جن میں عشق کا جذبہ محرومی سے مربوط رکھا گیا ہے۔ ناول کا یہ ایسا

طرز ہے جس کے ذریعے انجام المیہ پر ختم ہوتا ہے اور محرومی کے لیے کئی معاشرتی اخلاقی اور معاشی اقدار کا سہارا لیا جاتا ہے۔ چوں کہ اس قسم کے عشق میں کردار محرومی کو اپنا مقدر تصور کر لیتے ہیں اسی لیے ناول میں کرداروں کو بے بس اور مجبور بتایا جاتا ہے۔ اردو میں بے شمار ناول ایسے مل جاتے ہیں جو عشق کے جذبے کو محرومی کے معنی پہنانے کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔

۴۔ عشق بمعنی جنس زدگی: اردو میں ایسے ناولوں کی بھی کمی نہیں جس میں عشق کے جذبے کا مقصد جنس زدگی بتایا جاتا ہے۔ عشق کو ایک پاک جذبے کا درجہ حاصل ہے لیکن بعض ناولوں میں جنسی تسکین کو عشق کی حیثیت دینے کا ثبوت ملتا ہے۔ عشق کو جنس زدگی کے معنی میں استعمال کرنے سے مراد لذت حاصل کرنے کے لیے عشق و محبت کا ڈھونگ رچانے کے لیے جائیں گے۔ عام طور پر جھوٹی محبت بھی اسی صیغہ میں آتی ہے جس کا مقصد صرف جسم سے لذت اٹھا کر عشق کے جذبے کو بدنام کرنا ہوتا ہے۔ اردو ناولوں میں محبت کو اس انداز میں بھی دکھایا گیا ہے کہ جسمانی لذت حاصل کرنے سے پہلے تک کردار محبت کا دم بھرتا ہے اور پھر مقصد کے حصول کے بعد انجانی اختیار کرتا ہے۔ عموماً اردو ناولوں میں یہ انداز مردانہ کردار کے ذریعے واضح ہوتا ہے۔ غرض اردو ناولوں میں یہ انداز مردانہ کردار کے ذریعہ واضح ہوتا ہے۔ غرض اردو ناولوں میں ایسے کرداروں کی کمی نہیں جو عشق کو جنسی تسکین کا ذریعہ سمجھتے ہیں اور ایسے ہی عمل کو عشق بمعنی جنس زدگی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

۵۔ عشق بمعنی بے چارگی: ناولوں میں کرداروں کی ایسی سچویشن جہاں

جہاں پہنچ کر وہ عشق میں گرفتار رہ کر بھی نہ ایک دوسرے کے ہو سکتے ہیں اور نہ ہی علاحدگی اختیار کر سکتے ہیں ۔ یہ عمل جذبۂ محبت کی بے چارگی کا نمائندہ ہے اور کردار بے بس و مجبور ظاہر ہوتے ہیں ۔ اسی لیے عشق کی اس کیفیت کو بے چارگی کا نمائندہ ہے اور کردار بے بس و مجبور ظاہر ہوتے ہیں ۔ اسی لیے عشق کی اس کیفیت کو بے چارگی میں مبتلا دکھایا جاتا ہے اور کردار ایک دوسرے کو چاہتے ہوئے بھی قربت حاصل نہیں کر سکتے ۔ یہ پس و پیش ناولوں میں عشق کو بے چارگی کے معنی میں تبدیل کر دیتا ہے اور کرداروں کی یہ بے چارگی فنی طور پر محرومی سے بالکل مختلف ہے کیوں کہ محرومی میں دونوں کردار ہمیشہ کے لیے ایک دوسرے سے علاحدہ ہو جاتے ہیں جبکہ بے چارگی میں بے بس ہو کر کسی نتیجہ پر پہنچتے نہیں پاتے اسی لیے مجبوری و محرومی میں فرق ہو جاتا ہے اور عشق کے جذبے کی وضاحت ایک اہم انداز یعنی بے چارگی سے وابستہ ہو جاتی ہے ۔

۹۔ عشق بمعنی کنارہ کشی : تعلق کو توڑ دینا کنارہ کشی کے معنی کے لیے استعمال ہوتا ہے ۔ اردو ناولوں میں کئی ایسے مناظر دکھائی دیتے ہیں جہاں عشق کی حیثیت کنارہ کشی کے روپ میں پیش کی گئی ہے ۔ اردو کے ناول نگاروں نے عشق کو کنارہ کشی کی معنویت دیتے ہوئے تعلقات کے ٹوٹ جانے کی نمائندگی کی ہے چناں چہ ناول میں جب عشق کے جذبے کی نمائندگی کرتے ہوئے کوئی دیکھے ان دیکھے یا وجوہات کی بنا پر کردار میں تعلقات کے ٹوٹنے کا عمل ظاہر کیا جائے تو اسے عشق بمعنی کنارہ کشی کہا جائے گا ۔ اردو ناولوں میں عشق کی کار فرمائی کے بعد کرداروں کے آپسی تعلقات کے ٹوٹ جانے اور ان میں دوبارہ تعلقات کی ہمواری یا حول اور

حالات سے متعلق ہوتی ہے۔ محبّت کے جذبے کو کنارہ کشی کے ضمن میں استعمال کرنے کا مفہوم اسی وقت ادا ہوتا ہے جب کہ مرکزی کرداروں کے تمام رابطے ٹوٹ جائیں اور دوبارہ ان کے استوار ہونے کی کوئی اُمید باقی نہ رہے تو ایسی صورت میں عشق کو کنارہ کشی کے مفہوم میں ادا کرنے کی توضیح ہوتی ہے۔ کنارہ کشی اور محرومی دو علاحدہ انداز ہیں کیوں کہ محرومی میں مجبوریوں کا ذکر ہوتا ہے جب کہ کنارہ کشی میں تمام وجوہات موجود ہوتے ہیں کسی مجبوری کا خدشہ باقی نہیں رہتا اور انجام کار تعلّقات توڑنے پر ہی اکتفا کیا جاتا ہے۔ اردو ناولوں میں کئی ناول عشق کے اس مفہوم کے نمائندہ ہیں۔

۷۔ عشق بمعنی محویت: اردو ناولوں میں عشق کا ایک ایسا مفہوم بھی دکھائی دیتا ہے جس کے تحت کردار کو حسن میں محو دکھایا جاتا ہے۔ کسی کے خیال میں گم رہنا اور اسی خیال کو اپنی زندگی کا حاصل بنا لینا "محویت" کہلاتا ہے۔ اردو ناولوں میں محبّت کو "محویت" کے روپ میں بھی پیش کیا گیا ہے۔ اس انداز میں کردار حسن کے تمام ناز و انداز اور احوال و حرکات پر اپنی جان اور اپنا دل نچھاور کر کے صرف معشوق کی یاد میں منہمک رہنے کو اپنا مسلک بناتا ہے یوں کہ یہ عالم محویت کا ہوتا ہے اور اس محویت میں کردار دنیا و مافیہا کی پرواہ نہیں کرتا اسی لیے محویت کے اسی انداز کو بھی خصوصی اہمیت دی جاتی ہے۔ محبّت میں محویت یا فریفتگی کی کیفیت ذکور اور اناث دونوں قسم کے کرداروں پر ظاہر کی جاسکتی ہے۔ اس کے لیے کسی ایک کردار کی فریفتگی کا ذکر لازمی نہیں۔ اناث

ہوتی ہے جبکہ ذکور کردار زنانہ حسن پر ریجھتا ہے اور یہ محویت عشق کا ایک درجہ ہے
یوں کہ اردو ناولوں میں محبت کو اس انداز سے بھی پیش کیا گیا ہے اسی سے
عشق کے معنی اردو ناولوں میں محویت کے لیے جانے کا ثبوت ملتا ہے۔

۸۔ **عشق بمعنی للّٰہیت :** اردو ناولوں میں عشق کا مفہوم ہی گوشت
پوست کے انسان سے اپنی دلی وابستگی ظاہر کرنے سے ادا کیا گیا ہے۔ عشق کا
ایک انداز ایسا بھی ہے جسے للّٰہیت سے تعبیر کیا گیا ہے عشق کرتے ہوئے بھی خدا کا خوف اور
خدا سے رغبت کا سہارا لینا محبت کے معنی کو للّٰہیت سے بدل دیتے ہیں۔ اس قسم
کے عشق میں کرداروں کے تمام رجحانات کو خدا کی محبت سے وابستہ بتایا جاتا
ہے۔ اس کے علاوہ کردار تمام نتائج کے علاوہ اپنے عشق کے انجام و عواقب کی ذمہ داری
بھی خدا پر سونپتے ہیں اور کامیابی اور ناکامی ہر دو صورتوں میں اپنے عشق کو
مرضیٔ خداوندی سے تعبیر کرتا ہے۔ عام انداز سے عشق کی کارفرمائیوں
اور ناکامیوں کو خدا سے وابستہ رکھنا للّٰہیت کہلاتا ہے۔ اردو میں ایسے کئی ناول ہیں
جو کرداروں کی محبت کو للّٰہیت سے مربوط ہونے کی دلیل پیش کرتے ہیں۔

۹۔ **عشق بمعنی روحانیت :** جسمانی لذتوں سے بے نیاز ہو کر روحانی
تسکین کی غرض سے کیا جانے والا عشق روحانیت کہلاتا ہے۔ اس قسم کے عشق
میں روحوں کا پیار اور ان کے اختلاط کو ظاہر کیا جاتا ہے لیکن جسمانی ملاپ ظاہر
نہیں کیا جاتا۔ کرداروں کے درمیان ایسا عشق سماجی بندھنوں سے مربوط نہیں
ہوتا اور نہ ایسے عشق کے لیے کسی مادی ضرورت کا سہارا لیا جاتا ہے بلکہ ایسے
عشق میں یہ ظاہر کیا جاتا ہے کہ کرداروں کی محبت آسمانوں اور فرشتوں کے

درمیان قرار پائی اور اس کی تکمیل دنیا میں روحانی طور پر کی جاتی ہے۔ اُردو کے افسانوی ادب اور خاص طور پر ناولوں میں روحانی محبت کے سہارے لازوال عشق کی نشاندہی کی جاتی ہے جس میں محبت کو ایک پاک جذبے سے تعبیر کرکے اسے زمینی نہیں رہنے دیا جاتا۔ اردو زبان میں کئی ناولیں موجود ہیں جو عشق کو روحانیت کے طور پر استعمال کرنے کا ثبوت فراہم کرتی ہیں۔

۱۰۔ عشق بمعنی لطافت: لطف پیدا کرنے کے لیے محبت کے جذبے کا استعمال "لطافت" کہلاتا ہے۔ افسانوی ادب میں ایک ایسے روپ میں بھی ظاہر کیا گیا ہے جس سے لطیف جذبوں میں بالیدگی پیدا ہوتی ہے اور زندگی کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔ زندگی میں نکھار پیدا کرنے اور جذبے اور ولولے کے ساتھ ساتھ احساس کو زندہ رکھتے ہوئے تمام مشکلات کو خندہ دلی سے سہنا یہ ایک ایسا عمل ہے جو اعلیٰ ظرفی کی علامت سمجھا جاتا ہے۔ اگر ناول یا افسانہ میں عشق و محبت کے ساتھ ان تمام معاملات کو شامل کر دیا جائے تو اسے عشق بمعنی لطافت سے تعبیر کیا جائے گا۔ اردو ناولوں میں کئی جگہوں پر عشق بمعنی لطافت کی نمائندگی ہوتی ہے اور خاص طور پر زندگی کے لطف کو دوبالا کرنے کے لیے بھی عشق کو موضوع بنا کر ناول لکھے گئے ہیں۔ جن کا سلسلہ آج بھی جاری ہے۔

۱۱۔ عشق بمعنی احتساب: اپنے عشق کو صنف مخالف کی محبت سے مقابلہ کرکے اپنی محبت کی کمزوریوں یا وابستگیوں کا جائزہ لینا احتساب

کہلاتا ہے۔ اردو ناولوں میں عشق کے ایک ایسے طرز کی نمائندگی بھی ملتی ہے جس کے ذریعے ایک غریب عاشق اور اہلِ ثروت معشوقہ کے کرداروں میں عشق کے احتساب کا عمل پیش کیا جاتا ہے بسا اوقات مال دار عاشق اور مجبور معشوق کے ذریعے بھی عشق کو احتساب کے روپ میں ظاہر کیا جاتا ہے۔ ناولوں میں عشق کی اس کیفیت سے کرداروں کی قربتوں اور دوریوں کا پتہ چلتا ہے۔ جس کے ساتھ ہی یہ حقیقت بھی سامنے آجاتی ہے کہ کردار محبّت کے معاملے میں احتساب کو روا رکھتے ہیں اردو ناولوں میں کئی ایسے مناظر اور ناولوں کے انجام کی نشاندہی ملتی ہے جو جذبۂ عشق کو احتساب کی معنویت سے قریب کر دیتے ہیں۔

۱۲۔ عشق بمعنی سرور و انبساط : ناولوں کی دنیا میں محبّت کا چلن کچھ ایسے انداز میں بھی دکھائی دیتا ہے جس کی وجہ سے یہ اندازہ قائم کرنے میں دشواری نہیں ہوتی کہ کرداروں کے درمیان جو جذبۂ عشق کی نشان دہی کی جارہی ہے اس کا مفہوم سرور و انبساط سے پورا ہو رہا ہے۔ ناول میں محبّت کو کامیابی و کامرانی سے مربوط اور شادمانیوں سے ملحق بناتے ہوئے کرداروں کو ان کی خواہش کے مطابق سہولتوں کا حاصل ہو جانا "عشق بمعنی سرور و انبساط" کہلاتا ہے۔ چوں کہ اس طرز میں ناکامیوں اور نامرادیوں کے علاوہ افسردگی رنج و ملال اور بے چارگی کا شائبہ تک نہیں ہوتا اور کرداروں کو خوش حال معاشرہ سے متعلق بناتے ہوئے اُن کے تمکین خوشی کے تمام ذرائع فراہم کر دیے جاتے ہیں اسی لیے ایسے عشق کی نمائندگی جس میں صرف سرور و انبساط کا ہی ذکر ہوا ہو اُردو ناول میں عشق بمعنی سرور و انبساط کے لیا جائے گا۔

۱۳۔ عشق بمعنی اداسی : ناول میں جذبوں کا وہ اظہار جو غم اور افسردگی کی نمائندگی کرتا ہے "اداسی" کہلاتا ہے۔ مشکلات اور تکالیف کے سامنے ہتھیار ڈال دینے اور خود کو بے بس اور مجبور خیال کرنے سے اداسی کا عمل نمایاں ہوتا ہے اور جب اس عمل کا عکس کرداروں پر اثر انداز ہوتا ہے تو ان کی تمام حرکات و سکنات میں ایک قسم کا محتاط رویّہ پیدا ہو جاتا ہے جس کے نتیجہ میں اداسی کی پرچھائیں کرداروں میں نمایاں ہوتی ہیں۔ یہی عمل محبّت کے جذبہ کو اداسی کے مفہوم میں ادا کرنے کی دلالت کرتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں المیہ انجام کی نمائندگی کرنے والا ناول اداسی کا علمبردار نہیں۔ المیہ کو اداسی سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ المیہ ایک بالکل جداگانہ انداز ہے اور اداسی کسی اور طرز کو پیش کرتی ہے ناکامی اور نامرادی اور پے بہ پے مشکلات سے کردار پر چھا جانے والی یہ کیفیت اداسی کہلائے گی جو اس کی شخصیت کو ملول کر دیتی ہے۔ اردو ناولوں میں ایسے کئی کرداروں کی نمائندگی دکھائی دیتی ہے جن میں محبّت کا جذبہ اداسی کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے بلکہ بعض ناولوں میں خاص طور پر محبّت کو نامرادی اور اداسی سے تعبیر کیا جاتا ہے تاکہ کردار کی کیفیت کو ملول بنا کر عشق کے ایک مخصوص رجحان یعنی "اداسی" کی نمائندگی کی جائے۔ ایسا عشق بھی ہمیں اردو ناولوں میں دکھائی دیتا ہے جو ناکامیوں اور نامرادیوں کو گلے سے لگا کر زندگی گزار لینے کو ترجیح دیتا ہے۔ چناں چہ ناکامیٔ عشق کے باعث تمام عمر مجرّد زندگی گزارنا یا پھر فلاحی کاموں کے ذریعے ناکامی کو بہلانے کی کوشش کرنا اور ایسے ہی نہ جانے کتنے موضوعات ہیں جن سے اردو ناولوں کو حسین بنا کر "جذبۂ عشق کو" اداسی" کے

روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ اس طرح اُردو ناولوں میں عشق کے ایک اور انداز کی نمائندگی ہوتی ہے۔

غرض اُردو ناولوں میں عشق کا جذبہ مختلف انداز اور بیشتر پہلوؤں کی نمائندگی کرتا ہوا یہ احساس دلاتا ہے کہ کرداروں کے رویّے اور ان کے اثرات کے نتیجہ میں عشق کی مختلف کیفیتوں کی نمائندگی ملتی ہے۔ جس کے ساتھ ہی یہ جذبہ اپنے مخصوص مفہوم سے باہر نکل کر مختلف مفاہیم کی لڑیوں میں جڑتا جاتا ہے جس سے یہ جذبہ مختلف انداز اختیار کرتے ہوئے زندگی کی نیرنگیوں اور لطافتوں کے ساتھ اپنا رابطہ قائم کرنے لگتا ہے اور چوں کہ زندگی کا مفہوم صرف کامیابی اور ناکامی سے ہی پورا نہیں ہوتا بلکہ دیگر کئی ایسی ضرورتیں ہوتی ہیں جن کی وجہ سے زندگی مکمل ہوتی ہے۔ یہ بات حقیقت کی طرح روشن ہے کہ زندگی کا ایک لازمہ محبّت ہے۔ جس کے بغیر "نسل انسانی" کا ارتقا ممکن نہیں۔ اسی ایک مقصد کے حصول کے لیے انسان نے محبّت کو نہ جانے کتنے ناموں اور جذبوں سے یاد کیا اور یاد کرتا رہے گا جو اس بات کا ثبوت ہے کہ عشق مختلف مفاہیم کی نمائندگی کرنے کے باوجود بھی ایک ایسا وسیلۂ زندگی ہے جسے کتنی بار بھی تقسیم کیا جائے اور کتنے ہی ناموں سے یاد کیوں نہ کیا جائے وہ زندگی کا لازمہ ہے اور اس سے فرار ممکن نہیں۔ اسی لیے ناولوں میں غالب جذبہ کے طور پر عشق کو بڑی اہمیت دی جاتی ہے۔

●●

ناولوں میں کردار اور وضعِ کردار کے لوازمات

زندگی کی رعنائیوں سے وابستہ رہتے ہوئے عمل، تحریک، ردِ عمل اور تعلقات کی نمایندگی کرنے والا جسم "کردار" کہلاتا ہے چونکہ کردار شخصیت اور حیثیت سے پہچانا جاتا ہے اس لیے اُس میں احساس، ادراک اور مزاج کا پایا جانا ضروری ہے۔ اس کے علاوہ کردار میں قبول و ترک کی صلاحیت کا ہونا بھی لازمی ہے ان تمام عوامل سے مل کر جسمانی ہیولیٰ بننے والا "کردار" ماحول سے متاثر ہونے اور ماحول کو متاثر کرنے کی خصوصیت بھی رکھتا ہے۔ کردار کے لیے کوئی لازمی نہیں کہ وہ صرف "حیوانِ ناطق" کی نمایندگی کرے بلکہ افسانوی ادب یعنی ناول، افسانہ، ڈرامہ وغیرہ کے کردار "حیوان" بھی ہو سکتے ہیں یا پھر حواسِ خمسہ سے بے نیاز اجسام بھی "کردار" کے زمرے میں شمار کیے جائیں گے۔ جانوروں، نابینا، گونگے، بہرے، لنگڑے اور سایہ یا بے جان اجسام بھی کردار کی خصوصیات سے مالا مال ہیں کردار کی اس تفصیلی تعریف کے بعد کردار کی تشکیل کے لیے درپیش لوازمات کا جائزہ بھی لازمی ہے۔ ایک کردار کی ہستی کو وجود میں لانے کے لیے حسب ذیل لوازمات کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے جن کے بغیر کردار کی ہستی ادھوری رہ جاتی ہے۔

۱۔ عمل ۲۔ تحریک ۳۔ ردِ عمل ۴۔ تعلقات ۵۔ احساس

۶۔ ادراک ۷۔ مزاج ۸۔ قبول وترک ۹۔ گویائی ۱۰۔ بے زبانی
۱۱۔ علاماتِ زندگی ۱۲۔ کشمکش ۱۳۔ کشش

جس طرح کسی جسم میں فعالیت کی موجودگی سے اس کی زندگی کی نمائندگی ہوتی ہے اسی طرح کردار میں وجود کی گرمی اسی وقت پیدا ہوسکتی ہے جبکہ کردار اپنے لائحہ عمل کے مطابق حرکت کرتے ہوئے اپنی صلاحیتوں کا مظاہرہ کرتے ہیں جس کی وجہ سے کردار میں زندگی کی تمام رعنائیاں سمٹ کر آجاتی ہیں۔ ذیل میں وضع کردار کے لوازمات سے تفصیلی طور پر گفتگو کی جائے گی۔

۱۔ عمل:۔ ناولوں میں کردار کی شناخت اس کے عمل سے کی جاتی ہے اسی لیے کردار وضع کرنے کے معاملہ میں سب سے پہلی ضرورت کردار میں عمل کے ظاہر کرنے سے ہوتی ہے یعنی جب تک کسی کردار میں عمل کی وحدت نہیں قائم ہوگی اس کی حیثیت کردار نہ بن پائے گی۔ صالح یا غیر صالح ہر کسی عملی وحدت کے ذریعے عمل کی نمائندگی ملتی ہے۔ جس کے ذریعے کردار کسی نہ کسی کام سے وابستہ رہتا ہے۔ عام انداز سے کردار کو کسی کام میں منہمک بتانا عمل کہلاتا ہے۔ اس کے بجائے کوئی بھی جسم کام سے وابستہ نہ رہے تو اسے کردار کی خصوصیت نہیں دی جاسکتی۔ جانوروں میں بھی عمل کی صلاحیت موجود رہتی ہے جو اپنی محنت اور مشقت سے ظاہر کرتے ہیں جبکہ انسانی کردار عمل کی تشریح گفتگو، حرکت، نقلِ مقام اور چلنے پھرنے سے کرتے ہیں۔ کرداروں میں عمل کی نمائندگی رابطوں سے بھی ظاہر ہوتی ہے جن کے توسط سے کردار اپنے ادراک مزاج کی وضاحت کرتا ہے غرض کردار وضع کرنے کے معاملہ میں عمل ایک بنیادی درجہ رکھتا ہے جس کی وجہ سے کردار میں زندگی کے آثار رونما ہونے لگتے ہیں۔

۲۔ تحریک :۔ کرداروں میں ہلچل کو ظاہر کرنا تحریک کہلاتا ہے۔ یہ ایک ایسی ضرورت ہے جس سے جسمانی ہیولے کی شان وشکوہ کی نمائندگی ہوتی ہے۔ اگر کردار عمل کا علمبردار بن جائے اور وہ صرف کسی صالح یا غیر صالح کام میں منہمک رہے تو اُس سے کردار کی وضع سازی مکمل نہیں ہوتی بلکہ نیک یا بد کسی بھی کام کرنے کے دوران کردار میں تحریک کا وجود لازمی ہے۔ جب تک کردار زندگی کی ہلچل سے وابستہ نہیں ہوگا اس وقت تک جسمانی وجود کردار کی تعریف میں شامل نہیں ہو سکتا۔ ناولوں کے کرداروں میں تحریک، جذبات، خواہشات اور اکتساب کے ذریعے واضح ہوتی ہے جس کے ذریعے کردار چاہنے چاہے جانے اور چاہت کے سہارے تمام عیش وآرام حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے جیسے بچے پیدا کرنے کی صلاحیت کا اظہار کرتا ہے چنانچہ تحریک کے ضمن میں آنے والے جذبات اور خواہشات بھی نیک اور بد سے وابستگی رکھتے ہیں۔ اسی لیے جانوروں میں کردار کی نوعیت سے تحریک کا عمل بالکل مختلف ہو جاتا ہے۔ جانوروں میں تحریک کا عمل ان کے جنسی تعلقات اور ان کی اولاد سے محبت سے ظاہر ہوتا ہے اس کے علاوہ بھوک، پیاس اور مالک سے وابستہ جذبے کے ذریعے بھی جانوروں میں تحریک کا عمل واضح ہوتا ہے۔

۳۔ ردِّ عمل :۔ کردار کی ایک بہت بڑی خصوصیت ردِّ عمل ہے جو کردار کی وضع کے ساتھ اُس کے داخلی عمل سے وابستہ ہے۔ خارجی عوامل کے اثرات سے داخلی عوامل کا ٹکرانا ردِّ عمل کہلاتا ہے ردِّ عمل کی کیفیت کردار کے وجود کا ذریعہ بنتی ہے بلکہ بسا اوقات یہی ردِّ عمل کردار کو زندہ وجاوید کر دیتا ہے۔ کرداروں میں حملہ، مقابلہ، سازش، جھگڑا، ٹکراؤ، دوستی، دشمنی اور بے زاری کے جذبے ردِّ عمل کی شکل میں ظاہر ہوتے

ہیں۔ بعض اوقات ردِّ عمل کے نتیجے میں کردار میں صالح جذبوں کا احساس جاگ اٹھتا ہے۔ شر سے نبرد آزمائی، خیر کی فتح، نیک کاموں کا ساتھ اور بد کاموں سے پیچھا چھڑانا یہ تمام خصوصیتیں ردِّ عمل سے ہی ظاہر ہوتی ہیں۔ اگر فنی طور پر کردار میں ردِّ عمل کے جذبے کو پیش نہ کیا جائے تو وہ ایک ادھورا اور سپاٹ کردار بن کر رہ جاتا ہے یا پھر اس کردار میں یکسانیت کی وجہ سے وہ کامیاب کردار نہیں قرار دیا جاسکتا۔ کردار میں ردِّ عمل کی وجہ سے غصّہ، چاہت اور پسندیدگی و ناپسندیدگی کے جذبے اُبھرتے ہیں۔ ایک کامیاب کردار وضع کرنے والا فنکار اپنے پسندیدہ کردار میں خاص طور پر ردِّ عمل کی صلاحیت بخشتا ہے تاکہ وہ نمایاں حیثیت حاصل کرلے ورنہ ناول کے ہر کردار میں کسی نہ کسی قسم کے ردِّ عمل کی کیفیت موجود ہوتی ہے اور اسی کی وجہ سے کرداروں میں زندگی اور عمل کے پیچھے کشمکش کے آثار پیدا ہوتے ہیں۔ اسی لیے کردار وضع کرنے کے دوران ردِّ عمل کی تاثیر کے ذریعے اُن میں عمل اور تحریک پیدا کرنا لازمی ہے ورنہ کردار بے جان ہو کر رہ جائیں گے۔ ناولوں میں اکثر کردار متاثر نہ کرنے کی کئی وجوہات میں ایک وجہ سے یہ بھی ہوتی ہے کہ وہ ردِّ عمل سے مالا مال نہیں ہوتے، اسی لیے قوتِ تاثیر کھو دیتے ہیں۔

۴۔ تعلّقات:۔ کردار کو پہچاننے کے لیے ایک اہم ضرورت اس کے تعلقات سے متعلق ہے۔ کردار کا رویّہ اور اپنے متعلقین سے اس کے ربط کو تعلقات کا درجہ دیا جاتا ہے۔ کردار اس وقت تک کامیاب نہیں قرار دیا جاسکتا جب تک کہ اس کے رویّے اور روابط میں تنوع نہ پایا جائے۔ ناولوں میں کردار وضع کرنے کے دوران ناول نگار خاص طور پر اس کے تعلقات کو اُجاگر کرتا ہے تاکہ کردار کی وضع داری اور اس

کا اثر دوسرے کرداروں پر ہونے کا اظہار کیا جا سکے۔ نیک کردار کے تعلقات کو نیک کرداروں سے اور بُرے کرداروں کے تعلقات کو بُرے کرداروں سے ظاہر کرنا قدیم رنگ کی نمائندگی کرتا ہے۔ دورِ حاضر میں اپنے مقصد کی حد تک اچھے یا بُرے کردار سے تعلقات کو ظاہر کیا جاتا ہے اس کے علاوہ کسی کردار کا اپنوں اور غیروں سے سلوک بھی تعلقات کا نمائندہ ہے غرض ایک کردار کے وضع کرنے کے دوران ناول نگار شعوری طور پر اس کے تعلقات کا خاکہ بھی اپنے ذہن میں مرتب کرتا ہے، تب ناول کی کہانی میں اُسے جگہ دیتا ہے۔ ناول میں کردار کا وجود صرف اس کے عمل، تحریک اور ردِ عمل سے مکمل نہیں ہوتا بلکہ وہی کردار کامیابی کی سند حاصل کرتا ہے۔ جو اپنی ذات میں تمام خوبیاں اور خصوصیات رکھنے کے باوجود دوسروں سے رابطوں کی وضاحت کرتا ہے اور کردار کا دوسرے کرداروں سے مربوط ہوتا اور ان سے دوستی یا دشمنی کا رویہ اختیار کرنے کے دوران اپنے مخصوص رویّہ کا اظہار کرنا تعلقات کہلاتا ہے اور اردو ناولوں میں اس کا عمل خاص طور پر دکھائی دیتا ہے۔

۵۔ احساس:۔ محسوس کرنے کا وہ جذبہ جو کردار میں عقلی، فکری اور جذباتی طور پر خصوصی وصف بخشتا ہے "احساس" کہلاتا ہے۔ کردار کی شخصیت اور اس کے وجود میں احساس کی وجہ سے تغیرات کے علاوہ مختلف پیچیدگیاں بھی پیدا ہوتی ہیں۔ احساس میں شدت یا کمی کے نتیجہ میں کردار پر مختلف قسم کے اثرات مرتب ہوتے ہیں جو کردار کو سمجھنے کے ساتھ ساتھ اُسے لایعنی بھی بنا سکتے ہیں۔ غرض احساس ایک

ایسا عمل ہے جو کردار کو وضع کرتے وقت ایک قوت کی حیثیت سے کام کرتا ہے بلکہ یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ بغیر قوّتِ احساس کے کردار" میں کسی بھی قسم کی جاذبیت پیدا نہیں ہوسکتی۔ احساس کی وجہ سے کردار کا وجود زندگی سے مزّین ہوجاتا ہے اور اسی کی وجہ سے کردار کی یکسانیت کا خاتمہ ہوتا ہے۔ کردار میں جس قدر احساس کی جلوہ گری شامل کی جائے گی اسی قدر وہ کردار کے فن میں تہذیب و شکستگی کو ظاہر کرے گا۔ ہر کردار میں احساس دو روّیوں سے اثر کرتا دکھائی دیتا ہے۔ جیسے شائستگی اور شکستگی کے نام سے یاد کیا جاسکتا ہے۔ اصول پرستی اور نیک معاملات کی نمائندگی کرنے والا احساس "شائستگی" کا علمبردار قرار دیا جائے گا جبکہ بے اصولی اور گناہ گاری کو روا رکھنے والا احساس "شکستگی" کی علامت ہوگا۔ بعض اوقات "احساس" کو جذباتیت کا علمبردار بتایا جاتا ہے۔ غرض اردو ناولوں میں کردار کی ہستی میں زندگی پیدا کرنے والا ایک عمل "احساس" بھی ہے جس کی وجہ سے کردار میں نمو کا جذبہ نمایاں ہونے لگتا ہے اسی لیئے "احساس" کو کردار کے وضع کرنے کے عمل کے دوران ایک کلیدی حیثیت دی جاتی ہے کیونکہ اس عمل سے کردار پوری کہانی پر اثر انداز ہوسکتا ہے۔

۶۔ ادراک :۔ کردار میں پایا جانا والا شعور اور سوجھ بوجھ "ادراک" کی نمائندگی کرتا ہے۔ ہر کردار کو کسی نہ کسی سوجھ بوجھ کا مالک ہونا لازمی ہے۔ کرداروں میں دکھائی جانے والی معصومیت، مکاری، ہوشیاری، چالبازی اور شاطرین جیسے تمام معمولات کو ادراک میں شمار کیا جائے گا۔ بروقت فیصلے، برجستہ جواب اور موقع کے اعتبار سے روّیے میں تبدیلی یہ تمام جذبوں کا ادراک سے تعلق ہے۔ اسی

طرح شناخت، انجانے صدموں، خدشوں اور حادثوں سے نمٹنے کے لیے بھی کردار اپنے ادراک سے کام لیتا ہے۔ غرض تمام شعوری کیفیتیں جو مفادات اور نقصانات کو سامنے رکھ کر اختیار کی جاتی ہیں ادراک سے مربوط ہیں۔ ناول کے کرداروں میں ادراک کا عمل بھی موجود ہوتا ہے۔ کردار وضع کرتے وقت ناول نگار تمام صفات کے ساتھ ہر کردار کے ماحول اور اس کے مزاج کے مطابق ادراک سے نوازتا ہے چنانچہ ایک گندہ بستی سے وضع ہونے والے اور ایک مالدار گھرانے میں پلنے والے کردار کے ادراک میں ناول نگار کو لازمی طور پر فرق بتانا پڑتا ہے ہر دو کردار کی سوجھ بوجھ میں فرق کی کئی وجوہات ہو سکتی ہیں لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ ناول کا ہر کردار اپنی اپنی سوجھ بوجھ کے مطابق عمل کرتا نظر آتا ہے اور اگر ناول نگار ہر کردار کو ایک ہی قسم کے ادراک کا آئینہ دار بتائے تو لازمی طور پر کرداروں میں مماثلت پیدا ہو جائے گی۔ ناولوں میں اس قسم کے کردار "جڑواں بھائیوں" یا بہنوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ غرض ناول میں کرداروں کی مماثلت کو دور کرنے کے لیے ناول نگار جس احتیاط سے کام لیتا ہے وہ کرداروں میں سوجھ بوجھ کے فرق سے نمودار ہوتا ہے اور اسی فرق کی وجہ سے ایک ناول میں موجود کئی کردار ایک دوسرے کے حرکات و سکنات کے اعتبار سے علیحدہ ہو جاتے ہیں جس کی وجہ سے ہر کردار کو اپنے علاحدہ دائرۂ عمل میں کام کرنے کا موقع مل جاتا ہے اس طرح کرداروں میں ادراک کی صلاحیت کے پیدا کرنے کی وجہ سے کردار نمایاں اور کارکرد ہو جاتا ہے اسی لیے کردار کی وضع داری کے موقع پر ادراک کو بھی بڑی اہمیت دی جاتی ہے۔

۷۔ **مزاج** :۔ کردار کے حرکات و سکنات کا دارومدار اس کے اپنے مزاج پر ہوتا ہے

چنانچہ زندگی میں انسان اپنے مزاج سے موافقت رکھنے والے کاموں کو اختیار کرتا اور غیر موافقت رکھنے والے کاموں کو اپنے مزاج کی مناسبت سے ناپسند کرتا یا پھر رد کر دیتا ہے۔ جس طرح ایک انسان کو پسند ناپسند اختیار اور رد کرنے کی تمام سہولتیں حاصل ہیں اور وہ اپنی مرضی کا آپ مختار ہے اسی طرح ناول کے کرداروں میں بھی کردار کو اس کے مزاج کے مطابق کام کرنے کا موقع دیا جاتا ہے۔ کردار کے مزاج سے مراد اسکی مصروفیات اور دلچسپیاں ہیں جو کردار کی شخصیت کے مطابق اس کے وجود میں متحرک بتائی جاتی ہیں۔ اردو ناولوں میں کئی مزاج کے کرداروں کی نمائندگی ہو چکی ہے۔ کرداروں کے مزاج سے مراد اس کی جبلّت فطری صلاحیت اور خصلت لی جائے گی۔ جس کے ذریعے کردار اپنی اندرونی صلاحیتوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ ناول کے کردار وضع کرنے کے دوران ناول نگار مکمل طور پر کردار کے مزاج اور اس کی ذہنیت کو پیش نظر رکھتے ہوئے ہی کردار کو ہیئت دیتا ہے۔ ایک بوڑھے کردار میں جوانی کی امنگیں ظاہر کرنا اس کردار کے مزاج کے خلاف عمل قرار دیا جائے گا اسی طرح ایک نو دس سال کے بچے کے کردار میں جنسی تلذذ کے اظہار کو بیان کیا جائے تو اسے بھی کردار کے مزاج کی غیر مطابقت سے تعبیر کیا جائے گا۔ غرض کردار کا مزاج اس کی عمر صلاحیت اور جبلّیت اور فطرت سے تعلق رکھتا ہے اور ناول نگار کو بڑے محتاط طریقے سے کرداروں کے مزاج کا لحاظ کرتے ہوئے ان میں تحریک پیدا کرنا ہوتا ہے اس کی مثال یوں بھی دی جاسکتی ہے کہ ایک دیہاتی کردار میں شاہانہ وقار کو شامل کر دیا جائے تو مزاج کی غیر موزونیت کی وجہ سے دیہاتی کردار شاہانہ وقار کا متحمل نہ ہو سکے گا چونکہ وہ اس کے مزاج سے مطابقت رکھنے والا عمل نہیں۔ اس طرح کرداروں میں مزاج کا پاس و

لحاظ رکھ کر ان میں تحریک پیدا کی جائے تو وہ کامیاب کردار کا درجہ حاصل کر سکتے ہیں ورنہ اچھے سے اچھا کردار بدمزاجی کا شکار ہو کر رہ جاتا ہے۔

۸۔ قبول و ترک : کردار کی خصوصیت میں یہ بات بھی شامل ہے کہ وہ قبول و ترک کی صلاحیت رکھتا ہو۔ ناول کے کردار وضع کرتے وقت خاص طور پر اس بات پر توجہ دینی ضروری ہے کہ کردار میں یہ تاثیر رہے کہ وہ ہر چیز کو سمجھنے، پرکھنے اور محسوس کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی فطرت سے مطابقت رکھنے والی چیز کو قبول کرنے اور غیر مطابقت والی چیز کو ترک کرنے کی صلاحیت سے مالا مال ہو۔ قبول و ترک سے مراد کردار کا وہ عمل لیا جائے گا جس کے ذریعے وہ اپنی صلاحیتوں کے اظہار کے وقت احتیاط سے کام لیتا ہے۔ جس کے ساتھ ہی اس بات کی وضاحت بھی ہو جاتی ہے کہ داخلی احساس اور ادراک کے نتیجے میں خارجی اظہار کا وہ ذریعہ جو کردار کی پسند اور ناپسند کی شناخت کا ذریعہ بن سکتا ہے "قبول و ترک" کہلاتا ہے۔ کردار میں "قبول و ترک" کو شامل کیے بغیر کردار کی حقیقی ہستی کا اظہار ممکن نہیں۔ ناول نگار کسی بھی کردار کے مخصوص مزاج کے اعتبار سے اس کی شخصیت میں ایسے خارجی رویوں کا اظہار کرتا ہے جس سے کردار میں موجود قبول و ترک کی صلاحیت کا پورا احساس ہونے لگتا ہے۔ جس قسم کا کردار وضع کیا جائے گا اسی قسم کا خصوصی رویّہ اس میں دکھایا جائے گا۔ ایک مذہب پرست کردار میں نیکیوں کو اپنانے اور برائیوں سے پرہیز قبول و ترک کہلائے گا جبکہ ایک آوارہ کردار میں بد چلنی سے دلچسپی اور اچھائیوں سے گریز کو واضح کرنے کا عمل کردار کے "قبول و ترک" کا نمائندہ ہے۔ اردو ناولوں کے کرداروں میں "قبول و ترک" کی صلاحیت پوری طرح اجاگر ہوتی ہے اور یہ احساس

جاگتا ہے کہ ناول نگار شعوری طور پر کرداروں میں اس عمل کو شامل کرتا ہے کیوں کہ کرداروں میں اس عمل کی موجودگی کی وجہ سے کردار کی نگاری میں کی جاذبیت برقرار نہیں رہتی اور وہ کٹ پتلی بن کر رہ جاتے ہیں۔

۹۔گویائی:۔ بات کرنے کا وہ انداز جس کے ذریعے کردار اپنے ہمنوا یا دشمن پیدا کرتا ہے گویائی کہلاتا ہے۔ ناولوں میں کرداروں کے درمیان ادا ہونے والے مکالمے گویائی کی نمائندگی نہیں کرتے بلکہ مکالموں کے دوران اختیار کردہ وہ رویّہ گویائی کہلاتا ہے جو بعض اوقات بے زبانی کے موقع پر بھی زبان گویا بن جاتا ہے۔ کردار کی گفتگو تو گویائی کا حق ادا کرتی ہے لیکن اس سے کہیں بڑھ کر کسی اہم موقع پر کردار تو خاموش رہتا ہے لیکن اس کے حرکات وسکنات "زبانِ گویا" بن جاتے ہیں۔ ناول نگار کی سب سے بڑی کامیابی اسی میں ہوتی ہے کہ کردار کی زبان سے جملے ادا کرنے کے ساتھ ساتھ اس کے حرکات و سکنات سے بھی بہت سی باتیں کہلوائے۔ اس طرح گویائی سے مراد زبان سے ادا ہونے والے جملوں کے ساتھ ساتھ حرکات وسکنات سے مفہوم کا ادا کرنا لیا جائے گا۔ کردار کی زبان کی خاموشی لیکن حرکات سے مفہوم کی ادائیگی "گویائی" کہلاتی ہے۔ عام طور پر اُردو ناولوں میں کرداروں کے ذریعے اس قسم کی گویائی کے بہت کم مواقع فراہم کیے گئے ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ کرداروں کے مکالمے اور گفتگو کو ہی گویائی قرار دیا جائے۔ پریم چند کے ناول "نرملا" میں ایک بوڑھے سے شادی ہو جانے کے بعد نرملا کا کردار گو کہ اپنے شوہر کے بارے میں زبان سے کچھ نہیں کہتا لیکن اس کی خاموشی ہی گویائی بن جاتی ہے۔ اُردو کے چند اہم ناولوں میں یہ انداز نمایاں دکھائی

دیتا ہے اور اس کی وجہ سے کردار کے وقار میں اضافہ ہوتا ہے۔

۱۰۔ بے زبانی:۔ کردار کے عمل اور رویّے میں تاثر پیدا کرنے کا کام "بے زبانی" کے ذریعہ ادا ہوتا ہے۔ عام طور پر کرداروں میں حیرانی، غمزدگی، پریشانی، خوشحالی، بیچارگی، کامرانی اور ناکامی کے تاثرات کے اظہار کے لیے مکالموں سے زیادہ اُن کی "بے زبانی" کام کر جاتی ہے۔ کرداروں کے چہروں، حرکات و سکنات اور رویّے سے ان کی حالت کا اظہار کرنا "بے زبانی" کہلاتا ہے۔ یہاں پر مکالموں کی کوئی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ کردار اپنی آنکھوں، چہرے اور گال کے نقوش کے ذریعے یہ تاثر پیدا کرتا ہے۔ ناولوں میں ایسے تاثرات کو بھی عموماً الفاظ کے ذریعے ادا کیا جاتا ہے لیکن اس کا احساس "فلم کے پردے" پر بہت اچھے انداز میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ٹیلی ویژن پر پیش ہونے والی کہانیوں میں بھی "بے زبانی" کی عکاسی ہوتی ہے۔ ایک کامیاب ناول نگار وہی ہوتا ہے جو کرداروں کے مکالموں کے علاوہ اُن کے حرکات و سکنات سے منظر کی نمائندگی کرے اور یہی عمل "بے زبانی" کہلائے گا۔

۱۱۔ علاماتِ زندگی:۔ کردار میں زندگی کی علامتوں کا پایا جانا ہی ناول اور افسانوی ادب کو کامیاب بنا سکتا ہے۔ زندگی کی ضرورتوں سے کردار کو مالا مال رکھنا "علاماتِ زندگی" کہلاتا ہے جس کے ذریعے کردار کو ناول نویس میں دلچسپی لیتا ہوا بتاتا جاتا ہے۔ ایک انسان کی فکری عادتوں اور خود کو زندہ رکھنے کے لیے کی جانے والی جد و جہد کو علاماتِ زندگی میں شامل کیا جاتا ہے کردار کا دولت حاصل کرنے کے لیے جد و جہد کرنا، تعلیم و روزگار کے لیے محنت، عزّت اور شہرت کی خاطر مخصوص رویّے اختیار کرنا

تمام دنیاوی طریقے اختیار کرنا" علاماتِ زندگی" ہے جو کرداروں میں تحریک، عمل، ادراک اور تعلقات کی صلاحیت پیدا کرتے ہیں۔ اور اسی کی وجہ سے کسی کردار میں زندگی کی علامتیں ظاہر ہوتی ہیں۔ پیدائش سے لے کر وفات تک انسان کا ہر عمل "علامت زندگی" ہے ناول کے کردار میں ایسے عمل کو پیوست کرنا لازمی ہے۔ ناولوں کے کردار بچوں سے لیکر بوڑھوں تک ہر قسم کے ہو سکتے ہیں چنانچہ جس عمر کے کردار کی نمائندگی کی جائے اُسی عمر کی زندگی کی علامتوں کا اظہار لازمی ہے چنانچہ ایک ڈیڑھ دو سال کے بچے کو رینگتے ہوئے بتانا اور ایک اسّی سال کے بوڑھے کو جھک کر چلتے ہوئے بتانا اُن کی اپنی اپنی زندگیوں سے مطابقت رکھتا ہے۔ ہر عمر کی مناسبت سے کردار کی علاماتِ زندگی مختلف ہوتی ہیں اور ناولوں میں کسی کردار کے ساتھ اس کی عمر کی مناسبت سے زندگی کی علامتوں کا اظہار کرنا "علامات" زندگی کہلاتا ہے۔ اردو ناولوں کے کرداروں میں یہ عمل بھی محسوس ہوتا ہے جس کی وجہ سے کردار وضع کرنے کے معاملہ میں ایک اہم نقش کی نمائندگی ملتی ہے۔

۱۲۔ کشمکش: ۔ کردار وضع کرتے وقت ناول نگار کو یہ بات ذہن میں رکھنی ہوتی ہے کہ کردار اسی وقت بہتر تاثر دے سکتا ہے جبکہ اس میں کشمکش ہو۔ عام طور پر کردار میں کشمکش نہ ہو تو اس کی حیثیت "سپاٹ کردار" کی ہو جاتی ہے۔ کشمکش کے معنی روزمرہ معاملات میں اپنے اصولوں کو قائم رکھنے کے لیے جد و جہد کرنا، زندگی کو قائم رکھنے کے لیے انتھک کوشش کرنا اور حق کے لیے ناحق سے ٹکرانا کے ہوتے ہیں۔ زندگی کا مقصد کسی طرح بھی ہو "جی لینا" کے نہیں ہے

بلکہ اپنے حقوق کی بحالی کے ساتھ دنیا میں رہنا "زندگی" ہے۔ اپنے حقوق کی بحالی کے لیے اور سچ و جھوٹ کے معاملے میں سچ کی خاطر مختلف رویے اختیار کرنا "کشمکش" ہے۔ دنیا میں ہر انسان کو کسی نہ کسی پیچیدگی اور کشمکش سے دو چار ہونا پڑتا ہے اور جب انسان سینہ سپر ہو جاتا ہے وہ جی اٹھتا ہے جبکہ حالات کے روبرو ہتھیار ڈالنے والا انسان زندہ رہ کر بھی مردہ ہو جاتا ہے۔ غرض دنیا میں جیتے رہنے کے لیے ہر خوددار انسان کو کشمکش سے کام لینا پڑتا ہے اور ناولوں میں بھی کرداروں کو کشمکش سے دو چار رہتا پایا جاتا ہے۔ جب تک کرداروں میں کشمکش کا عکس نہیں آئے گا وہ متاثر نہیں کر سکتے۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول "ابن الوقت" میں حجۃ الاسلام کا کردار اس لیے کمتر اور ابن الوقت کا کردار اس لیے اہم قرار پاتا ہے کہ حجۃ الاسلام میں کشمکش کا عکس کمتر ہے جبکہ ابن الوقت میں کشمکش کا عکس بھرپور نظر آتا ہے غرض کردار کے وضع کرتے وقت "کشمکش" کے عنصر کو کرداروں میں شامل کرنا لازمی ہے ورنہ کردار اکہرے اور سپاٹ ہو کر رہ جاتے ہیں۔

۱۳۔ کشش:۔ کردار میں کسی نہ کسی قسم کی جاذبیت کو ظاہر کرنا "کشش" کہلاتا ہے۔ عام طور پر حُسن اور حُسنِ اخلاق کے ذریعے کرداروں میں کشش ظاہر کی جاتی ہے۔ بعض کردار اپنی صلاحیتوں کی وجہ سے کشش رکھتے ہیں۔ ایک اچھے کردار میں تمام خوبیوں کی کشش دکھائی جاتی ہے جبکہ بُرے کرداروں میں برائیوں کی کشش کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ غرض کرداروں میں روحانی کشش کے علاوہ جسمانی طور پر بھی جاذبیت پیدا کی جاتی ہے تاکہ وہ اپنے قاری کو متاثر کر سکے۔ کردار وضع کرنے کے دوران افسانوی ادیب اس جانب بھی خصوصی توجہ دیتا ہے۔ عام طور پر ناولوں کے کردار اپنے حُسن اور حُسن

سلوک سے "قوتِ کشش" پیدا کر لیتے ہیں۔ ہر کردار کسی نہ کسی قسم کی کشش سے مالامال ہوتا ہے۔ سیرت، شخصیت، عمل اور حُسن یہ ایسی صلاحیتیں ہیں جن کے کسی کردار میں سمو جانے کے بعد اس میں کسی نہ کسی قسم کی کشش کا پیدا ہو جانا لازمی ہے۔ یہ ایک اہم بات ہے کہ بُرے کرداروں میں بھی کسی نہ کسی قسم کی کشش ضرور موجود ہوتی ہے غرض کردار میں متاثر کرنے کی صلاحیت کا پایا جانا "کشش" کہلاتا ہے اور اُردو ناولوں کے کرداروں میں یہ عمل بھی دکھائی دیتا ہے۔

کردار کی تعمیر اور اس کے وضع کرنے کے دوران افسانوی ادب کے فنکار کو جن باتوں کو ذہن میں رکھ کر کام کرنا پڑتا ہے اُسے تیرہ[۱۳] مختلف موضوعات کے ذریعے واضح کرنے کا مقصد یہی ہے کہ جن عوامل سے کردار پیدا کیا جاتا ہے اور جن لوازمات سے کردار کی تشکیل کے مدارج طے ہوتے ہیں انھیں ظاہر کیا جائے۔ غرض کردار کے وضع کرنے اور ان میں حرکت اور فعّالیت پیدا کرنے کے لیے جن چیزوں کی ضرورت ہوتی ہے انھیں "وضع کردار کے لوازمات" کے ذریعے پیش کیا گیا ہے تاکہ کردار کی ہمہ جہتی ہستی اور اس کے وجود کا جائزہ لیا جا سکے اور اس کے ذریعے ناول کے کرداروں کی تشکیل میں مدد مل سکے۔۔

ناول کے کرداروں کا توضیحی جائزہ

زندگی کی رونقوں سے استفادہ کرتے ہوئے تحریک، عمل اور وجود کو ظاہر کرنے والی ہر ذی روح "کردار" کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ درحقیقت کردار وہ متحرک اور فعّال وجود ہوتا ہے جو حالات اور مسائل کے آگے جدوجہد جاری رکھتے ہوئے اپنے عمل اور کارکردگی سے انمٹ نقوش چھوڑتا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فن پاروں کے کرداروں میں ایسے وجود ہی اپنا گہرا تاثر چھوڑتے ہیں جو زندگی کے تمام لوازمات سے مالا مال ہوتے ہوئے اپنے عمل کے ذریعے اپنی علاحدہ کائنات بناتے ہیں۔ افسانوی ادب میں پیش ہونے والے فن پاروں میں کردار کی حیثیت لافانی ہوتی ہے بلکہ افسانوی ادب کی تمام تر کائنات، کرداروں ہی سے جانی پہچانی جاتی ہے اسی لیے تخلیقی ادب کے مطالعے کے دوران کرداروں اور ان کی توضیحات سے آشنائی لازمی ہے اردو کے افسانوی ادب میں فنّی طور پر "ناول" اپنا منفرد مقام رکھتا ہے۔ اس فن کی طویل تاریخ کے ساتھ اس کی کہانی اور کرداروں کی انفرادیت اپنی جگہ اٹل ہے ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں میں مرزا ظاہر دار بیگ، کلیم، ابن الوقت، صغریٰ، کبریٰ رتن ناتھ کے ناولوں میں میاں آزاد، خوجی اور دیگر اہم ناول نگاروں کے فن پاروں میں کسی نہ کسی کردار کو تمثیلی حیثیت مل جانے کی وجہ سے ناول کی حیثیت لازوال

ہوجاتی ہے۔ اُردو ناولوں میں پیش کیے جانے والے تمام کرداروں کے جائزے اور ان کے عمل دخل کے علاوہ ان کی حرکات وسکنات سے واقفیت کے بعد یہ نتیجہ اخذ کرنا کوئی مشکل نہیں کہ ناولوں کے کردار اپنے عمل، تحریک، تاثرات اور جد وجہد کی بنیاد پر کئی حصّوں میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں اور اس قسم کی تقسیم کے ذریعہ کردار کی حیثیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اس طرح ناول کے کرداروں کی صلاحیت، ان کے عمل اور اُن میں موجود تحریک کے جائزے اور کرداروں کے احساسات اور تاثرات کے علاوہ اُن میں موجود جد وجہد کی بنا پر انھیں مختلف درجوں میں تقسیم کرنا جس کی وجہ سے کردار کی تمام صلاحیتیں واضح ہو جائیں وہ کردار کا توضیحی جائزہ کہلاتا ہے ہر ناول میں کئی قسم کے کردار ہوتے ہیں جن میں حق پرست بھی ہو سکتے ہیں اور باطل پرست بھی۔ کرداروں کے توضیحی جائزے کا مقصد قطعی یہ نہیں کہ کرداروں کی فطرت کا جائزہ لیا جائے بلکہ اُن کی حرکات وسکنات سے اُن کا جو پیکر اُبھرتا ہے اسے واضح کیا جائے۔ اس طرح ناول کے کرداروں کے توضیحی جائزے کے دوران کردار کے مکمل تشخص کو سامنے رکھ کر اس کی پیکری خصوصیات کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔

چنانچہ ہر ناول کے کردار اپنے تشخص اور پیکری صلاحیت کی وجہ سے حسبِ ذیل توضیحات سے وابستہ ہوتے ہیں:

۱۔ مرکزی کردار ۲۔ ثانوی کردار ۳۔ ذیلی کردار ۴۔ طفیلی کردار

۵۔ مضحک کردار ۶۔ مرکب کردار ۷۔ محدود کردار ۸۔ مجہول کردار

۹۔ اُبھرے کردار ۱۰۔ ادھورے کردار ۱۱۔ ماہر کردار ۱۲۔ سپاٹ کردار

۱۳۔ پیچیدہ کردار ۱۴۔ مکمل کردار ۱۵۔ غالب کردار ۱۶۔ مغلوب کردار

۱۷۔ عاجزہ کردار ۱۸۔ خاکسار کردار ۱۹۔ مکّار کردار ۲۰۔ حساس کردار

کردار کا تعلق کسی بھی فن پارہ کی کہانی سے ہوتا ہے اور ہر قسم کے کردار کہانی کے اعتبار سے عمل و حرکت کرتے نظر آتے ہیں اور کردار کو لازوال بنانے میں تخلیق کار کی اپنی صلاحیتیں بھی کارفرما ہوتی ہیں۔ افسانوی ادب کے فن پاروں میں کردار وضع کرنے اور کرداروں میں تاثیر کی صلاحیت پیدا کرنے کا کام تخلیق کار کی فن پرستی سے ہوتا ہے۔ اسی لیے کرداروں کے توضیحی جائزے کے دوران ان کی کہانی سے وابستگی کو پیشِ نظر رکھ کر ہی کوئی فیصلہ کیا جاتا ہے ناول کے کرداروں میں بھی کہانی کا عکس پڑتا ہے اور کردار اس عکس کو انعکاس کرتے ہیں۔ درحقیقت کردار کسی کہانی کا لازمی جزو ہوتے ہیں جس کے توسط سے تخلیق کار کہانی کو نشیب و فراز سے گذار کر اس میں عمل اور تحریک کے لوازمات شامل کرتا ہے۔

کردار اپنے اندر بے شمار صلاحیتیں رکھتے ہیں اور تخلیق کار اُن صلاحیتوں سے استفادہ کرتے ہوئے انھیں سماجی زندگی کے افعال و حرکات سے قریب کرتا جاتا ہے جس کے نتیجہ میں ناول یا کسی افسانوی ادب کے کردار تخیلی اور وضع کردہ ہونے کے باوجود بھی سماج کے پروردہ دکھائی دیتے ہیں اور اُن میں وہ تمام خصوصیتیں پیوست ہوتی ہیں جو ایک دنیا میں زندگی گذارنے والے انسان کے لیے ضروری ہیں۔ تمام سماجی، معاشرتی، تہذیبی، مذہبی، سیاسی اور تاریخی ناولوں میں کردار وضع کرنے کے دوران انسان کی عقلی اور جبلّی ضرورتوں کو پیشِ نظر رکھا جاتا ہے لیکن خوفناک، حیرت انگیز، جاسوسی اور عجیب و غریب ناولوں میں کرداروں کی

خصوصیات ماورائی بھی ہو جاتی ہیں اس لیے یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ کہانی کی موزونیت کے اعتبار سے تخلیق کار مختلف کردار کی پرورش کرتا ہے جن کی تفصیلی تشریح مختلف عنوانات کے ساتھ کی جا سکتی ہے۔

ا۔ مرکزی کردار:۔ کہانی کی ضرورت اور ناول یا افسانوی ادب میں ابتدا سے آخر تک اپنے عمل اور تحریک سے فعّال کردار فنی طور پر "مرکزی کردار" کی حیثیت رکھتا ہے۔ ناولوں میں مرکزی کردار عموماً زندگی کے تمام وسائل سے مالا مال دکھائے جاتے ہیں۔ اُن میں ظاہری اور باطنی حُسن بھی بتایا جاتا ہے۔ متانت، سادگی، قوتِ فیصلہ اور ارادے و کردار کی تمام خوبیاں "مرکزی کردار" میں پیوست ہوتی ہیں ان ہی خصوصیات کی بنا پر کردار "مرکزی" حیثیت حاصل کرتے ہیں۔ کسی بھی افسانوی ادب میں آغاز سے انجام تک کارکرد کردار جو اپنے عمل اور رویّہ سے حق کی نمائندگی کرتا ہے "مرکزی کردار" کہلاتا ہے۔ مرکزی کردار کے لیے لازمی شرط حق پرستی سے لگاؤ ہے ورنہ باطل سے رابطہ رکھنے والی شخصیت کو یہ درجہ حاصل ہو جائے گا۔ غرض مرکزی کردار افسانوی ادب کی وہ ہستی ہے جو حق پرستانہ رویّہ سے مالا مال رہتی اور اپنے عمل سے نیکی کا پرچار کرتی ہے اس دوران مرکزی کردار کو باطل سے نبرد آزما دکھایا جاتا ہے کیونکہ مرکزی کردار کا مقصد ہی ظلم و زیادتی کو کچلنا ہوتا ہے۔ بعض ناولوں میں مرکزی کردار کے رویّہ میں ردّ و بدل بھی دکھایا جاتا ہے تاکہ کرداروں میں اخذ و ترک کی صلاحیت کو اجاگر کیا جا سکے۔ اس طرح مرکزی کردار کی حیثیت ایک حلقہ کی طرح ہوتی ہے جس کے اطراف و اکناف میں کئی کردار متحرک نظر آتے ہیں۔

۲۔ ثانوی کردار:۔ افسانوی ادب میں کرداروں کا وہ رویّہ جس کی وجہ سے وہ مرکزی کردار کے بجائے کام کرتے دکھائے جائیں تو انھیں "ثانوی کردار" کی حیثیت دی جاتی ہے۔ عموماً ثانوی کردار کسی بھی مرکزی کردار کے ساتھ رابطہ رکھتے ہوئے کہانی کو آگے بڑھانے میں مدد دیتے ہیں غرض مرکزی خصوصیات کے مماثل خصوصیات کے ساتھ کام کرنے والے کردار فنی طور پر "ثانوی کردار" کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ ناولوں میں ثانوی کردار کسی بھی مرکزی کردار سے مختلف نہیں ہوتے بلکہ ان ثانوی کرداروں کی وجہ سے مرکزی کرداروں کو تعاون ملتا ہے۔ ثانوی کرداروں کا رویّہ ہمیشہ مرکزی کردار سے مطابقت رکھتا ہے لیکن وہ اپنے عمل سے مرکزی کرداروں سے بالکل الگ ہو جاتے ہیں جیسے ڈپٹی نذیر احمد کے ناول "توبۃ النّصوح" میں نصوح مرکزی کردار ہے تو کلیم کی حیثیت ثانوی کردار کی ہو جاتی ہے۔ اسی طرح منشی پریم چند کے ناول "نرملا" میں نرملا مرکزی کردار کا درجہ رکھتی ہے جبکہ طوطا رام کی حیثیت "ثانوی کردار" کی حامل ہے۔ اس طرح مرکزی کردار کے اردگرد حرکت اور عمل کرنے والے کردار کو "ثانوی کردار کا درجہ دیا جاتا ہے۔

۳۔ ذیلی کردار: ایسے کردار جو مرکزی اور ثانوی کرداروں کے بیچ بیچ کام کرتے ہیں۔ "ذیلی کردار" کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ اس قسم کے کرداروں میں عمل کا رجحان ذیلی ہوتا ہے۔ ناول کی کہانی میں ایسے کردار کبھی زیادہ دیر تک اپنے وجود کے جوہر دکھاتے ہیں اور کبھی موقتی طور پر سامنے آتے اور پھر غائب ہو جاتے ہیں۔ درحقیقت ذیلی کردار ناول کے وہ کردار ہوتے ہیں جو موقع

پر موقع نمودار ہوتے اور اپنے عمل سے بہتر تاثر کا جادو جگاتے ہیں۔ ایسے کرداروں میں ہمیشگی نہیں ہوتی اور وہ ہمیشہ کے لیے کہانی کے کینوس پر نہیں ابھرتے بلکہ ضرورت کے مطابق استعمال کیے جاتے ہیں۔ رتن ناتھ سرشار کے ناول "فسانۂ آزاد" میں میاں آزاد کا کردار مرکزی حیثیت کا ہے جبکہ خوجی کے کردار کو ثانوی درجہ حاصل ہے۔ اس طویل ناول میں "نواب صاحب" کی حیثیت ذیلی کردار کی حامل ہو جاتی ہے۔ چوں کہ ذیلی کردار وقتی طور پر ابھرتے اور پھر غائب ہو جاتے ہیں اسی لیے ایسے کرداروں میں تاثر قائم کرنے کی بہت بڑی قوت ہوتی ہے۔ "توبۃ النصوح" میں سلیم کا کردار ذیلی حیثیت کا ہے لیکن اس کے تاثر کا جادو مٹائے نہیں مٹ سکتا۔

۴۔ **طفیلی کردار:** ناول کی کہانی میں مرکزی یا ثانوی کرداروں پر بھروسہ کر کے اپنا عمل ظاہر کرنے والے کرداروں کو "طفیلی کردار" کا درجہ دیا جاتا ہے۔ اس قسم کے کردار عموماً دوسروں کی صلاحیت پر بھروسہ کر کے اپنے عمل کو واضح کرتے ہیں۔ بعض اوقات طفیلی کردار دوسرے کرداروں پر بھروسہ نہیں کرتے بلکہ اپنے عمل پر زندہ رہنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں کردار کا طفیلی پن برقرار رہتا ہے مرکزی اور ثانوی کردار کے ہاں میں ہاں ملانے اور ان کے عمل پر زندہ رہنے والے کرداروں کو طفیلی کردار کا درجہ دیا جاتا ہے۔ ایسے طفیلی کردار ناول کی کہانی میں موقع کے اعتبار سے ابھرتے ہیں اور دوسرے کرداروں کی سرپرستی میں رہ کر استفادہ حاصل کرنے کی کوشش

کرتے ہیں ۔ اس قسم کے کرداروں کا تاثر دیرپا نہیں ہوتا ۔ بلکہ ایسے کرداروں سے عام نفرت کا جذبہ ابھرتا ہے ۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول "توبۃ النصوح" میں مرزا ظاہر دار بیگ اور ان کے صاحبزادے مرزا زبردست بیگ کے کردار مکمل طور پر "طفیلی کردار" کی حیثیت رکھتے ہیں جو ناول کے ثانوی کردار "کلیم" کے بل بوتے پر اپنے عمل کا تاثر چھوڑتے ہیں ۔

۵۔ مضحک کردار: ناول کے کرداروں میں ہنسنے اور ہنسانے کا موقع فراہم کرنے اور اپنی حرکات سے مذاق کا موضوع بننے والا کردار نہ صرف دل چسپی کا مظہر ہوتا ہے بلکہ اپنے دل لبھانے والے جملوں اور پر مذاق رویّے سے ناول میں ایک خاص قسم کا تاثر چھوڑتا ہے ۔ چنانچہ مذاق کا موقع فراہم کرنے والے کرداروں کو "مضحک کردار" کا نام دیا جاتا ہے ۔ ایسے کردار ہنسی ٹھٹھول کے ذریعے ناول میں لطف کا مزاج پیدا کر دیتے ہیں ۔ ناول میں کوئی منفرد مضحک کردار کا ظہور لازمی نہیں بلکہ بعض اوقات ثانوی اور ذیلی کردار بھی اس تاثر کے ذریعے اپنی حیثیت کو منوا لیتے ہیں ۔ مضحک کرداروں میں عموماً جاذبیت اور دل آویزی ہوتی ہے ۔ جس کی وجہ سے ناول کی یکرنگی میں فرق پیدا ہوتا ہے بعض اوقات مضحک کردار اپنے رویہ اور عمل سے مرکزی حیثیت حاصل کر لیتے ہیں ۔ عام طور پر مضحک کردار یکسانیت، سنجیدگی اور زندگی کی یک روی کو تبدیل کرنے کے ضامن ہوتے ہیں جس سے ناول کے پلاٹ میں تواتر کے ساتھ تازگی کا اضافہ ہو جاتا ہے ۔ اس طرح مضحک کردار ناول کے کرداروں کی صف

میں دل چسپی پیدا کرنے کے محرّک ہوتے ہیں۔

۶۔ **مرکب کردار:** کسی بھی کردار میں دو سے زیادہ طرز اور رویوں کا یکساں طور پر پایا جانا اُسے "مرکب کردار" کا حامل بنا دیتا ہے عام طور پر دو متضاد صلاحیتوں کی نمائندگی اور ناول میں فنی طور پر ایک فرد میں دو متضاد صلاحیتوں کو اجاگر کرنا ایک مشکل کام ہے چوں کہ مرکب کردار میں ان صلاحیتوں کا عمل دخل دکھایا جاتا ہے اسی لیے یہ کردار ایسے کارناموں کے متحمّل ہوتے ہیں۔ جاسوسی ناولوں میں ایسے کرداروں کی کثرت دکھائی دیتی ہے۔ ابن صفی کے جاسوسی ناولوں میں فریدی اور عمران کے کردار اپنی مرکب صلاحیتوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اسی طرح عبدالحلیم شرر کے ناول "فردوسِ بریں" میں فرقۂ باطنیہ کا نمائندہ کردار اپنی مرکب صلاحیتوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ مرکب کردار بیک وقت کئی صلاحیتوں کے نمائندہ ہوتے ہیں اسی لیے لیے ناول نگار کو اس قسم کے کردار وضع کرنے میں کافی ذہانت اور چابک دستی کا ثبوت دینا پڑتا ہے۔ اردو ناولوں میں ایسے کرداروں کی کثرت دکھائی دیتی ہے۔ "چائے کے باغات" ایک خاتون کے مختلف زمانہ جذبات کو رد دیتے دے کر کردار کو مرکب صلاحیتوں کا علمبردار بنا دیا گیا ہے۔

۷۔ **محدود کردار:** جزوی طور پر نمودار ہونے والے کرداروں کو "محدود کردار" کہا جاتا ہے۔ اس قسم کے کردار کسی ایک خاص موقع پر ظاہر ہوتے اور پھر ہمیشہ کے لیے ختم ہو جاتے ہیں۔ چوں کہ ایسے کردار ہمیشہ نہیں رہتے اسی لیے انھیں محدود کردار کہا جاتا ہے۔ اس قسم کے کرداروں کا وارد ہونا کہانی یا ناول کے

پلاٹ پر ہوتا ہے۔ کسی ناول میں ایک ہی بار سفر کا منظر دکھایا جائے اور تھوڑی دیر کے لیے کنڈکٹر یا پھر ہوائی جہاز کے سفر کے دوران ناول میں ایک مخصوص وقفہ کے لیے ایر ہوسٹس کا دکھائی دینا یہ ثبوت فراہم کرتا ہے کہ ایسے تمام کرداروں کو "محدود کردار کی تعریف میں شامل کیا جائے گا۔ عموماً محدود کردار مخصوص منظر اور کسی خاص وقفہ کے لیے وضع کیے جاتے ہیں اسی لیے ناول کے قصّہ میں ان کی زندگی بالکل مختصر ہوتی ہے ۔ ایک ناول میں ایک سے زائد محدود کردار بھی استعمال کیے جاتے ہیں چوں کہ ان کا تعلق مخصوص منظر سے ہوتا ہے۔ اگر کسی ناول میں کئی کئی مخصوص مناظر دکھلائے جائیں تو کئی محدود کردار کا اظہار ہوسکے گا۔ کیوں کہ ایک ہی محدود کردار سے۔ تمام مخصوص مناظر کی نمائندگی ممکن نہیں۔ اس کی مثال یوں دی جاسکتی ہے کہ ناول میں کسی کردار کو بازار جاکر خریدنے کے منظر سے وابستہ کرنا ہو تو رکشہ راں، فروخت کرنے والا اور بازار سے لوٹتے وقت کی سواری چلانے والے یہ تینوں کردار محدود ہوں گے لیکن ایک ہی شخص سے تین کردار ادا کیے جانا مشکل ہے اس لیے ہر منظر کے اعتبار سے محدود کردار بالکل مختلف کر دیے جاتے ہیں ۔ اس طرح محدود کردار ناول کے محدود منظر کے پروردہ ہوتے ہوئے بھی کئی محدود کرداروں کی وسعت کے نمائندہ ہوتے ہیں۔

۸۔ جھول کردار: ایسے کردار جو اپنے عمل میں کسی قدر جھول رکھتے ہوں اور اسی جھول کی وجہ سے اس کردار کے تاثر دینے میں فرق آجائے تو ایسے کردار اپنے عمل کی کجی کی وجہ سے "جھول کردار" قرار دیئے جاتے ہیں عام طور پر کسی

مقصد کی تکمیل کے دوران کسی بھی وساطت سے ابھارے جانے والے کردار جب بے مقصد درمیان میں آجائے اور اپنے مقصد کی تکمیل کے بغیر ہی ختم ہو جاتے ہیں اور مجہول کردار کے ذیل میں شمار کیے جائیں گے۔ اس قسم کے کردار کی مثال رتن ناتھ سرشار کے ناول "فسانۂ آزاد" سے دی جاسکتی میاں آزاد کی رئیس سے ریلوے اسٹیشن پر ملاقات اور ہوٹل سے واپسی کے بعد رئیس کے مصاحبین کے سکھانے پر ایک کردار کا آوازہ لگانا اور میاں آزاد کو گوشت بیچنے والے کی اولاد ثابت کرنا ایک معمولی سا ذکر ہے لیکن وہ کردار جس نے آزاد پر الزام لگایا اور پھر غائب ہو گیا وہ "مجہول کردار" کی بہترین مثال ہے چونکہ یہ کردار ایک لمحے کے لیے ناول میں پیدا ہوا اور اپنا عمل بتانے کے بعد پھر پوری ناول میں کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ غرض ایسے تمام کردار جو کسی کے اکسانے پر کام کرتے یا تھوڑے وقفہ کے لیے منظر عام پر آتے اور پھر ہمیشہ کے لیے غائب ہو جاتے ہیں۔ انہیں مجہول کردار کا نام دیا جاتا ہے۔ ایسے کردار نہ تو اپنے وجود کا تاثر چھوڑ سکتے ہیں اور نہ ہی اپنے عمل سے استفادہ کا موقع دے سکتے ہیں اسی لیے انھیں مجہول کردار کی حیثیت دی جاتی ہے۔

۹۔ **اکہرے کردار:** ناولوں میں ایسے متحرک کردار جو صرف کسی ایک رویّے اور عمل کی نمائندگی کرتے ہیں انھیں اکہرے کردار کا درجہ دیا جاتا ہے۔ ایسے کردار اکہری شخصیت اور وجود کی نشان دہی کرتے ہیں۔ ان میں ایک ہی انداز کے کام کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے جس کی وجہ سے وہ دوسری طرح کے کام انجام نہیں دیتے۔ ایسے کردار بھی کسی نہ کسی محدود منظر کے پروردہ ہوتے ہیں۔ جیسے

کسی ناول میں ایک سادھو کو ابتدا سے آخر تک "رام رام" کرتا دکھایا جائے تو اس کردار کی حیثیت "اکہرے کردار" کی ہوگی۔ اکہرے کردار زندگی کے کسی ایک رویّہ کے نمائندہ ہوتے ہیں اس لیے ان میں جاذبیت اور تاثیر کی قوت کم ہوتی ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول "ابن الوقت" میں شارپ صاحب اور نوبل صاحب کے کردار مکمل طور پر اکہرے کردار ہیں۔ شارپ صاحب کو تیز مزاج اور نوبل صاحب کو ہمدرد بتا کر ڈپٹی نذیر احمد نے دو علاحدہ رویوں کی نشان دہی کی ہے چناں چہ ایسے کردار جو مکمل ہونے کے باوجود کسی ایک طرز کے ہی نمائندہ ہوں تو انھیں اکہرے کردار کا درجہ دیا جاتا ہے

۱۰۔ ادھورے کردار: عقل و فہم اور احساس کی پختگی سے قبل ہی اپنے عمل کو ختم کر دینے والے کرداروں کو ادھورے کردار کا درجہ دیا جاتا ہے۔ عام طور پر ایسے کرداروں کا تعلق زندگی کے ادھورے پن سے ہوتا ہے چناں چہ ناول میں بتلائے جانے والے کمسن کردار جو کسی اہم کردار کے بچپن کی نشان دہی کرتے ہیں یا پھر کم عمری میں رحلت کرنے والے کرداروں کو "ادھورے کردار" کی حیثیت دی جائے گی۔ علی رضا کے ناول "رام محمد ڈیسوزا" میں ایک ننھے بچے کے روپ کو ہندو، مسلمان اور عیسائی کے انداز سے پیش کیے گئے ہیں۔ ننھے بچّہ کا کردار مکمل طور پر ادھورا کردار ہے جسے ناول نگار نے مقصدی طور پر ادھورا رکھا ہے چناں چہ ایسے کردار جو کم سنی کے نمائندہ ہوتے ہیں اور طبعی عمر تک پہنچنے نہیں پاتے یا پھر بچپن یا لڑکپن میں اپنے عمدہ تاثرات دے کر فوت ہو جاتے یا بڑے کردار کے بچپن کو اجاگر کرتے ہیں وہ "ادھورے کردار" کہلائیں گے۔ ادھورے کردار زندگی کے ادھورے پن

کو عمل کی قوت دیتے ہیں اور ادھورے ہوتے ہوئے بھی تاثیر کی تمام صلاحیتوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔

۱۱۔ ماہر کردار: فنی مہارت اور عمل کی چابک دستی دکھانے والے کرداروں کو "ماہر کردار" کا نام دیا جاتا ہے۔ ایسے کردار عام طور پر ہر فن میں مشّاق ہوتے ہیں اور اپنی صلاحیتوں کے ذریعے زندگی کے ہر میدان میں مکمّل ہونے کی دلیل پیش کرتے ہیں۔ ماہر کرداروں میں نفسیاتی طور پر بہر کھنے کا مادہ ہوتا ہے اور وہ حاکمانہ اور ناظمانہ حقوق کے علمبردار ہوتے ہیں۔ اس قسم کے کرداروں میں برتری اور مسائل حل کرنے کی مکمّل صلاحیت ہوتی ہے جس کے توسّط سے وہ ناولوں میں کم عمل کر کے بھی شہرت حاصل کر لیتے ہیں۔ ڈرامہ "انارکلی" کا کردار "اکبر اعظم" ماہر کردار کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے۔ متضاد لیاقتوں اور قابلیتوں میں یکساں طور پر مہارت رکھنے والے کرداروں کو "ماہر کردار کا درجہ دیا جاتا ہے۔ ماہر کردار کا تعلّق اس کے عہد کی ضروریات سے ہوتا ہے۔ قدیم دور کے ناولوں میں ماہر کردار وہی تصوّر کیے جائیں گے جو اس دور کے علوم و فنون پر عبور رکھتے ہوں اسی طرح دورِ جدید کے ماہر کردار کا درجہ ایسے ہی کرداروں کو دیا جائے گا جو جدید علوم سائنس، ٹکنالوجی اور الکٹرانکس سے واقفیت رکھتے ہوں۔ اس لحاظ سے قدیم دور کے ناولوں میں تیر اندازی گھوڑسواری شاعری اور علوم متداولہ میں مہارت رکھنے والا کردار ایک ماہر کردار کا درجہ رکھتا تھا جبکہ دورِ حاضر کے تقاضے اس سے مختلف ہیں۔ اس اعتبار سے ماہر کردار کا درجہ اسی شخص کو مل سکتا ہے جو ناولوں میں اپنے دور کے تقاضوں کو پورا کرے۔

سلامت علی مہدی کے ناول" زمرد" میں کردگانہ قبیلہ کے فرد کا کردار مکمل طور پر" ماہر کردار" کی نشان دہی کرتا ہے۔

۱۲۔ **سپاٹ کردار:** ناول میں یکسانیت اور ابتدا سے آخر تک ایک ہی انداز سے کام کرنے والے کرداروں کو "سپاٹ کردار" کا نام دیا جاتا ہے چوں کہ اس قسم کے کرداروں میں تموّج اور تلاطم نہیں ہوتا اور وہ جذبات کے کسی ایک رویّہ کو اختیار کر لیتے ہیں۔ اسی لیے "سپاٹ کرداروں" کے عمل سے قوّت تاثیر کی کثرت ختم ہو جاتی ہے۔ جنونی، مذہبی، جذباتی رویّوں کی نمائندگی کرنے والے اکثر کردار یکسانیت کا شکار رہتے ہیں اس کے علاوہ ناکامیوں سے ہمکنار ہونے والے کرداروں میں بھی یہ انداز پایا جاتا ہے۔ غرض ایسے کردار جو کسی انقلاب یا اضطراب سے وابستہ نہیں اور کسی مخصوص مقصد کی تمنّا میں زندگی گزارنے کے عادی ہو جائیں انھیں سپاٹ کردار کا نام دیا جاتا ہے۔ درحقیقت کردار میں انقلابیت اور فعالیت ہو تو وہ نہ صرف متاثر کر سکتا ہے بلکہ اپنے عمل سے آپ زندہ رہتا ہے لیکن سپاٹ کرداروں میں ایک قسم کی ناامیدی کے باعث فراریت اختیار کرنے کی طرف مائل نظر آتے ہیں جس کی وجہ سے سپاٹ کردار تاثر کی خصوصیات سے دور ہو جاتے ہیں لیکن یہ ضروری نہیں کہ سپاٹ کرداروں کو ناکارہ سمجھا جائے کیوں کہ بعض اوقات ایسے سپاٹ کردار زندگی کے بہت سے عقدے کھول لیتے ہیں۔ محنت کش، جواری، شرابی، ریس کے شوقین لوگوں کی ناکام زندگی کی نمائندگی انھیں سپاٹ کردار میں تبدیل کر دیتی ہے۔ علامہ راشد الخیری کے اکثر ناولوں میں سپاٹ کردار کی جھلکیاں ملتی ہیں۔

۱۳۔ **پیچیدہ کردار:** اپنی ذات کو پیچیدگی میں مبتلا کرنے اور رازدارانہ

طرزِ زندگی کی نمائندگی کرنے والے کرداروں کو پیچیدہ کردار کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ کردار اس لیے پیچیدہ قرار دیے جاتے ہیں کہ ان کا عمل اور حرکت کسی نہ کسی نفسیاتی پیچیدگی کی تابع ہوتی ہے۔ پیچیدہ کردار کھل کر سامنے نہیں آتے اور انھیں سمجھنے میں کافی وقت درکار ہوتا ہے۔ عموماً ایسے کردار جو خود کو ظاہر کرتے ہیں حقیقت میں ایسے نہیں لیکن اس راز پر سے پردہ اٹھنے میں کافی وقت اور دقت لگتی ہے۔ جاسوسی ناولوں میں عموماً ایسے کردار بکثرت مل جاتے ہیں جس میں ایک معمولی انسان کو بطور کردار پیش کیا جاتا ہے جو کہانی کے اختتامیہ مرحلے پر سی آئی ڈی آفیسر ثابت ہوتا ہے اسی طرح عام ناولوں میں ایک فرسودہ انسان کے کردار کو پیش کیا جاتا ہے جو انجام کے موقع پر شریف انسان کا روپ دھار لیتا ہے۔ اس قسم کے پیچیدہ کردار کی مثال گلشن نندہ کے ناول "مادھوری" سے دی جاسکتی ہے۔ جس میں مادھوری کے ساتھ بچپن میں کھیلنے والے فرد پر اس کا شوہر شک کرتا ہے لیکن بعد میں عقدہ کھلتا ہے کہ دونوں حقیقی بھائی بہن ہیں۔ ابنِ صفی کے جاسوسی ناولوں میں انور اور رشیدہ کے کردار مکمل طور پر پیچیدہ کردار ہیں۔ جو ایک دوسرے کے قریب رہتے ہیں اور چاہتے بھی ہیں لیکن ان میں میاں بیوی کے تعلقات نہیں۔ ان کرداروں میں زندگی کی پیچیدگی کو سمویا گیا ہے اور انھیں جنسی جذبات سے بے نیاز بنایا گیا ہے جو ایک عام انسانی زندگی میں ممکن نہیں۔ اسی لیے ناول کے کرداروں میں کسی نفسیاتی پیچیدگی، رازداری اور انوکھی خصوصیات کو مجتمع کر دیا جائے تو ان کرداروں کی حیثیت پیچیدہ کرداروں کی ہو جائے گی۔

۱۴۔ مکمل کردار: ذہنی، عقلی، فطری اور عملی طور پر وسعت اور بالغ نظری

کا ثبوت دیتے والے کرداروں کو مکمّل کردار کا درجہ دیا جاتا ہے۔ ان میں تجربہ کاری کے علاوہ موقع شناسی اور موقع پرستی بھی ہوتی ہے وہ نبّاض اور نشیب و فراز سے آشنا ہوتے ہیں اور قوّتِ فیصلہ کی مکمّل صلاحیت کی وجہ سے انفرادیت حاصل کر لیتے ہیں۔ ایسے کردار نہ صرف سماج اور معاشرہ میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں بلکہ ان کے عمل کی خصوصیت اس قدر فعّال ہوتی ہے کہ وہ اپنا گہرا تاثر چھوڑ جاتے ہیں۔ ناولوں میں مکمّل کردار قوت تاثیر اور زندگی کے تمام تلازموں سے مالامال دکھائے جاتے ہیں۔ وہ نہ صرف موقع اور محل کے اعتبار سے خود کو ڈھال لینے کا گر جانتے ہیں بلکہ ماحول میں مل جانے کی تاثیر رکھتے ہیں۔ مکمل کردار میں تمام سماجی خصوصیتیں موجود ہیں۔ وہ اخلاق کردار، عمل، طرز زندگی کے معاملہ میں سچائی کی نمائندگی کرتا ہے اور اپنے حرکات و سکنات سے کسی کو نقصان نہیں پہنچاتا اس کے علاوہ مکمّل کردار میں کئی کرداروں کی خصوصیات موجود ہوتی ہیں اسی لیے یہ مرکزی کردار اور راہبر کردار سے بالکل مختلف ہوتا ہے قرۃ العین حیدر کے ناول "کارِ جہاں دراز ہے" کے میر بندے علی کو "مکمّل کردار" کا درجہ حاصل ہے

۱۵۔ غالب کردار:۔ اپنے کردار اور عمل سے دوسروں پر اثر انداز ہونے والے کرداروں کو "غالب کردار" کا درجہ دیا جاتا ہے غالب کردار عموماً اثر انداز ہونے اور متاثر کرنے کے علاوہ کامیابی اور فتح مندی کو واجا گر کرنے کی خصوصیت رکھتے ہیں۔ دوسرے کرداروں پر اپنی ہستی کا رعب اور اپنے اثر سے متاثر کرنے والے کردار ہی "غالب کردار" کہلاتے ہیں۔ ایسے کرداروں میں نفسیاتی اور سماجی برتری کے علاوہ فتح پانے کی صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہوتی ہے۔ وہ نہ

صرف اپنی صلاحیتوں سے برگزیدہ بناتے ہیں بلکہ اس طرح دوسری ہستیوں پر اثر انداز ہوتے ہیں کہ اپنی غالب حیثیت کا لوہا منوا لیتے ہیں۔ غالب کرداروں میں اپنی بات منوانے اور اپنے رویہ سے شخصیت کو مسحور کرنے کی خصوصیت موجود ہوتی ہے۔ ایسے کردار اپنے اطراف حلقہ بنا لیتے اور تحکمانہ انداز سے عمل کی تکمیل کروا لیتے ہیں۔ غالب کردار عموماً تخلیقی اور افسانوی ادب کے ایسے ستون ہوتے ہیں جو اپنی صلاحیتوں سے متاثر کرتے ہیں۔ عبدالحلیم شرر کے ناول "فردوس بریں" میں "شیخ علی وجودی" کی حیثیت "غالب کردار" کے طور پر ابھرتی ہے جو "فرقہ باطنیہ" کی خصوصیات بتاتے ہوئے اپنے نفسیاتی رویہ اور مدبرانہ استدلال کی وجہ سے تمام کرداروں پر غالب ہو جاتا ہے۔ اس مثال سے یہ بات بھی ظاہر ہو جاتی ہے کہ غالب کرداروں میں مدبرانہ صلاحیتوں کا پایا جانا بھی لازمی اور ضروری امر ہے۔

۱۶۔ **مغلوب کردار:** تعلیم دیتے ہوئے خود کو تسلیم و رضا سے وابستہ رکھنے والے کرداروں کو تخلیقی اور افسانوی ادب میں "مغلوب کردار" کا درجہ دیا جاتا ہے۔ ایسے کردار نہ صرف سپردگی کی خصوصیات رکھتے ہیں بلکہ خادمانہ رویہ اور غلامانہ طرزِ عمل کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ رضامندی اور خوشنودی حاصل کرنے کی غرض سے مغلوب کردار خود کو آقا کے حوالے کر دیتے ہیں۔ ان کرداروں میں شعور کی کمی، عمل کی کمیابی اور سوجھ بوجھ کی بے ضابطگی ہوتی ہے اسی لیے مغلوب کردار اپنے رویہ سے خود کو کمتر ظاہر کرتے ہیں۔ ایسے کرداروں میں فطرت کی یکسانیت، صبر و شکر کی صلاحیت اور جو مل جائے اس میں زندگی گذارنے کا سلیقہ

ہوتا ہے۔ یہ کردار کبھی کسی بھی معاملہ میں شاکی نہیں ہوتے۔ چونکہ ان کرداروں میں مفتوحانہ رویہ ہوتا ہے اس لیے ان کی حیثیت "مغلوب" کی ہوتی ہے۔ یہ کوئی ضروری نہیں کرداروں میں مغلوبیت فطری طور پر ہو بلکہ حالات، مسائل اور مجبوریوں کی وجہ سے کرداروں میں مغلوبیت پیدا ہو سکتی ہے۔ زن مرید شوہر نوابین کے خادمین، بادشاہوں کے غلام اور اس قسم کے بیشتر وجود "مغلوب کردار" کی نمائندگی کرتے ہیں۔ عام طور پر مغلوب کردار دوسروں کی خوشنودی کے لیے زندگی گزارنے کے عادی ہوتے ہیں۔ اردو ادب میں منشی پریم چند کے افسانے "کفن" کے کردار گھیسو اور مادھو میں مغلوب کردار کی خصوصیت موجود ہے جو فرض کے معاملے میں لاپرواہ اور نشہ کرنے کے معاملے میں مغلوب ہیں۔

۱۷۔ عاجز کردار: صلاحیتوں اور خوبیوں کے مالک ہونے کے باوجود بے بس اور مجبور حیثیت کے حامل کرداروں کو "عاجز کردار" کا درجہ دیا جاتا ہے۔ ایسے کردار عمل، رویہ اور شعور کی تمام جہتوں سے آشنا ہوتے ہیں لیکن حالات اور مسائل انھیں بے بس اور مجبور بنا دیتے ہیں۔ عاجز کرداروں میں ذہنی بالیدگی اور سوجھ بوجھ کی بہتر صلاحیت ہوتی ہے لیکن ان کو مناسب درجے اور مواقع نہ ملنے کی وجہ سے وہ لاچار اور مجبور ہو جاتے ہیں۔ ایسے کرداروں کا وصف یا تو مجبور و بے بس زندگی گزارنا یا پھر بغاوت اختیار کرنے کی طرف مائل ہوتا ہے۔ تخلیقی اور افسانوی ادب میں عاجز کرداروں کی کسی نہ کسی مجبوری سے ان کی شخصیت بدلنے کی طرف اشارہ بھی ملتا ہے۔ چنانچہ ایک شریف انسان کے ڈاکو بننے اور ڈاکو کے شریف انسان کی طرح زندگی گزارنے

کے واقعات اور درپیش دشواریوں کے ذکر سے "عاجز کرداروں" کی نشان دہی ہوتی ہے۔ ابراہیم جلیس کے ناول "چالیس کروڑ بھکاری" میں اور سلامت علی مہدی کے ناول "زمرّد" میں ایک دہریے کے کردار کو "عاجز کردار" کی حیثیت سے واضح کیا گیا ہے۔ عاجز کردار عموماً نفسیاتی الجھنوں کا شکار بھی ہوتے ہیں۔

۱۸۔ خاکسار کردار: تخلیقی اور افسانوی ادب میں جود کو ہمیشہ خدمت کے لیے تیار رکھنے والے کرداروں کو "خاکسار کردار کا درجہ دیا جاتا ہے۔ یہ ایسے کردار ہوتے ہیں جن میں ملنساری، بھائی چارگی اور دوسروں کی مدد کی صلاحیت موجود ہوتی ہے۔ وہ ہر معاملے میں بے لوث اور مفاد پرستی سے دور رہتے ہیں۔ غرض خاکسار کردار سے مراد ایسے کردار سمجھے جائیں گے جو اپنے فائدہ کی پرواہ کیے بغیر دوسروں کی مدد کے لیے خود کی خدمات پیش کریں۔ خاکسار کرداروں میں جی حضوری اور آقائیت قبول کرنے کا جذبہ نہیں ہوتا بلکہ وہ آزاد طور پر زندگی گزارنے کے عادی ہوتے ہیں۔ خاکسار کردار خود دار ہونے کے علاوہ ان میں مسکینی اور فروتنی خلقی ہوتی ہے۔ وہ اپنے عمل اور رویّہ سے لوگوں کو گرویدہ بنالینے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ایسے کردار ذہنی اور فکری معاملات میں بڑے باشعور اور اعلیٰ ظرف کے مالک ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ خاکسار کردار عموماً حق پرستی اور اخلاقی برتری کی نمائندگی کرتے ہیں۔ پریم چند کے ناول "گئودان" میں ہوری کا کردار مکمل خدمت پرستی کا نمونہ ہے۔ جو زمین اور کھیت کے لیے اپنی جان تک نچھاور کرنے کے لیے تیار ہے۔ اسی لیے وہ ایک "خاکسار کردار" کا درجہ رکھتا ہے۔

۱۹۔ مکّار کردار: دھوکہ اور فریب کو اپنے عمل کا ذریعہ بنا کر تخلیقی اور افسانوی ادب میں متحرک ہونے والے کرداروں کو مکّار کردار کہا جاتا ہے یہ کرداروں کی اپنی اختیار کردہ خصوصیت ہے جو انھیں برائی کی نمائندہ بناتی ہے۔ ایسے کرداروں میں خود ستائی در معاملت پسندی بے جا حد تک ہوتی ہے۔ چناں چہ وہ اپنے مفاد کے دوسروں کا حق چھیننے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ مکّار کرداروں میں دغا بازی کی خصوصیت کوٹ کوٹ کر بھری ہوتی ہے جس کے سہارے وہ اپنے مفادات کے حصول میں کامیابی حاصل کرتے ہیں۔ ایسے کرداروں کا زندگی گزارنے کا مقصد ہی فریب دینا ہوتا ہے اس لیے مکار کردار سے قاری کی نفرت محسوس کی جا سکتی ہے۔ ایسے کردار عموماً مکاری کے لیے موقع کی تلاش میں رہتے ہیں۔ تاکہ اپنے فائدے کے کارنامے انجام دیے جا سکیں۔ اس قسم کے کرداروں میں منجری کرنے والے، چاپلوس اور کچّے کان کے لوگ شامل کیے جاتے ہیں۔ لگا دَ بجھا دُ کی فطرت والے کردار بھی اسی ذیل میں آتے ہیں۔

آغا حشر کاشمیری کے ڈرامے " " کا کردار "اسد" مکّار کردار کی خصوصیات کی نمائندگی کرتا ہے۔

۲۰۔ حسّاس کردار: محسوسات کی شدید قوتوں کا شدّت سے احساس کرنے والے کرداروں کو حسّاس کردار کا نام دیا جاتا ہے۔ ایسے کردار افسانوی ادب میں اپنی شدت پسندی کی وجہ سے مشہور ہوتے ہیں۔ خوشی، غم اور دیگر احساسات کی قبولیت میں ان کا شعور حد درجہ متاثر کن ہوتا ہے اسی لیے بعض اوقات حساس کردار اپنے عمل اور رویّہ سے دوسروں پر بوجھ بن جاتے ہیں۔ احساس کا حد سے گزرنا بھی تکلیف دہ ہو جاتا ہے اسی لیے شدید احساس کے خراب نتائج بھی نمودار ہوتے ہیں۔ حسّاس کردار شعوری صلاحیتوں کو بروئے کار

لاتے ہیں لیکن ان کی فکر اور سوچ پر احساس کی چھاپ اس قدر گہری ہوتی ہے کہ حسیت کے وقت شعوری اور سلجھاوے کے معاملات پس پشت رہ جاتے ہیں اسی لیے حساس کردار کا حد سے متجاوز کر جانا دشواریوں کا باعث ہوتا ہے۔ اگر احساس نہ ہو تو ہستی ناکارہ ہو جائے۔ اسی لیے احساس کا حد میں ہونا کردار کی خوبی اور حد سے تجاوز کر جانا کردار کی خامی میں شمار کیا جاتا ہے اس طرح حساس کردار ہر دو طریقے سے اثر انداز ہوتے ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول "توبۃ النصوح" میں نصوح کا کردار اپنے عمل اور رویّہ سے حساس کردار ہونے کی غمّازی کرتا ہے۔

اردو کے تخلیقی اور افسانوی ادب میں ناول کے فن کے ذریعے بے شمار ناول نگاروں نے اردو زبان و ادب کی خدمت کی جن کے بے شمار ناولوں میں لاتعداد کردار کئی کئی عمل اور رویّوں سے اپنا اثر دکھاتے اور قاری کو متاثر کرتے ہیں۔ ان کرداروں کے توضیحی جائزہ کا مقصد ہی یہ ہے کہ ناولوں میں وضع کیے گئے بکثرت کرداروں کی اس انداز سے تشریح کی جائے کہ اردو ناول کے آغاز سے دورِ حاضر تک پیش ہونے والے کرداروں کو مختلف عنوانات کے تحت واضح کیا جاسکے۔ تاکہ یہ یک نظر ڈپٹی نظیر احمد کے تمثیلی قصّوں سے لے کر ۱۹۸۶ء تک اردو ادب میں پیش کردہ ناولوں کے کرداروں کی خصوصیات کے لحاظ سے تقسیم عمل میں آسکے۔ اردو ناولوں کے کرداروں کی تقسیم ۲۰ عنوانات کے ذریعے واضح کی گئی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ تقسیم کے ذریعے تعداد میں مزید اضافہ ہو۔ اس تقسیم کو حرفِ آخر کا درجہ نہیں دیا جاسکتا تاہم مطالعے اور مشاہدے کے نتیجے میں محسوس کی جانے والی تقسیم کو عنوانات کے ذریعے نمایاں کیا گیا ہے تاکہ مستقبل کے ناقدوں کے لیے لائحہ عمل کے تعین میں سہولت ہو اور ناول کے فن اور ناول کے کردار کے موضوع پر تحقیق کے دوران اس نہج کی نمائندگی بھی ہوسکے۔ ●●

اردو ناولوں میں پلاٹ اور اس کے متعلقات

ادب کی وہ تمام جہتیں جنھیں تخلیقی اور افسانوی انداز سے نثر میں مقام و مرتبہ دیا جاتا ہے اُن کے بیانیہ طرز اور رواں اسلوب کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور یہ ایک حقیقت ہے کہ ناول، افسانہ یا پھر اس قبیل سے تعلق رکھنے والی تمام نثری اصناف میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت سے اس فن کی تشکیل کی ذمہ داری "پلاٹ" پر عائد ہوتی ہے۔ پلاٹ اس وجہ سے بھی افسانوی ادب میں اہمیت کا حامل ہے کہ اس کی وجہ سے قصہ کے بیان اور اس کی تفصیلات کو نمایاں کرنا ممکن ہے۔ کسی واقعہ یا قصہ کو آغاز کا درجہ دیکر اس کی پیچیدگیوں کے علاوہ اُن کے عروج کے بعد سلجھاؤ کے آثار اور کشمکش کے ساتھ انجام تک پہنچانے کا عمل پلاٹ کہلاتا ہے۔ چوں کہ پلاٹ میں قصہ کی وحدت اور تسلسل کا لحاظ رکھا جاتا ہے اسی لیے ناولوں کے پلاٹ میں غیر ضروری واقعات کے در آنے کی توقع کم رہتی ہے اور اسی خصوصیت کی وجہ سے ناول کے پلاٹ کو سلجھا ہوا انداز نصیب ہوتا ہے جس میں ایک کہانی کی وحدت کو سلسلہ وار کچھ ایسے انداز میں بیان کیا جاتا ہے کہ ایک ہم مربوط پلاٹ ہونے کے باوجود واقعہ یا قصہ کی نشیب و فراز، عروج و زوال اور کشمکش سے دوچار ہوتا ہوا ایسے نکتہ پر پہنچتا ہے جہاں پیچیدگیاں شباب اختیار کرتی ہیں اور اس نکتہ عروج کے بعد سلجھاؤ کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے پھر انجام کو المیہ، طربیہ یا پھر الم طربیہ کے ذریعے اختتام کو پہنچایا جاتا ہے۔ ناولوں میں یہ طرز پلاٹ کا درجہ رکھتا ہے۔ اگر اردو ناولوں کے پلاٹ کا جائزہ لیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ اُردو کے ناول نگاروں نے

کئی قسم کے پلاٹ استعمال کر کے اس فن کے ارتقاء میں حصہ لیا۔ ڈپٹی نذیر احمد کے عہد سے دورِ حاضر تک پیش ہونے والے لاتعداد ناولوں کے پلاٹ کو ذہن میں رکھتے ہوئے انھیں ذیل کے مختلف انداز کے ناموں سے یاد کیا جاسکتا ہے۔

۱۔ پیچیدہ پلاٹ ۲۔ سادہ پلاٹ ۳۔ مربوط پلاٹ ۴۔ مجہول پلاٹ
۵۔ یک پرتی پلاٹ ۶۔ کئی پرتی پلاٹ ۷۔ گتھا ہوا پلاٹ یا منظم پلاٹ،

ہر ناول کے واقعے، قصے یا کہانی کی موزونیت کے اعتبار سے پلاٹ کی مختلف قسمیں استعمال کی جاتی ہیں۔ یہ کوئی ضروری نہیں کہ ایک ناول میں موجود پلاٹ کی تحلیل و تشریح کے دوران صرف ایک ہی قسم کے پلاٹ کا ذکر کیا جائے کیوں کہ اُردو ناولوں پر داستان کا اثر غالب ہے اور اُردو ناول نگاروں کے تخلیقی شعور پر رومانوی اور داستانوی اثرات چھائے ہوئے ہیں اسی لیے اُردو کی ناولوں میں داستانوں کی طرح ایک پلاٹ سے متاثر ہو کر دوسرا پلاٹ جنم لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے بلکہ بعض اوقات پلاٹ کی حیثیت مرکزی، ذیلی اور ثانوی بھی ہو جاتی ہے۔ اس کی وجہ شاید اُردو ناول نگاروں کی مبالغہ آرائی اور کسی حقیقت کے اظہار کے موقع پر حقیقت کو مبالغہ کی پرتوں میں لپیٹنا ہی ہو سکتی ہے۔ اُردو کا ماحول چوں کہ مدح اور ممدوح ہی رہا اسی لیے ناولوں میں بھی مدح کا جھوٹا تصور اُبھرتا ہے اور اسی تصور کی وجہ سے اُردو ناول کسی معیاری درجے کا متحمل نہ ہو سکا اور اس کا پلاٹ مربوط شکل رکھتے ہوئے بھی کئی بے ربطیوں کا شکار رہا۔ اس حقیقت کا اطلاق اُردو کے کئی ناولوں پر ہو سکتا ہے اُردو ناولوں کو انگریزی ادب کے ناولوں کے معیار پر اس لیے نہیں رکھا جا سکتا کہ انگریزی ادب کے ناولوں میں جہاں تک پلاٹ کا تعلق ہے وہ جس قدر حقیقت اور اصلیت سے ترتیب ہوگا اتنا ہی قابلِ تعریف ہوگا۔ اس کے مقابلے میں اُردو ناول میں پلاٹ کا مبالغہ آمیز اور بعید از قیاس ہونا ہی خوبی کی دلیل سمجھا جاتا ہے۔ اسی خصوصیت کی وجہ سے اُردو ناولوں

کے پلاٹ میں انگریزی ناولوں کے پلاٹ کی تاثیر پیدا نہ ہو سکی اور اس فن کی ضروریات اور پلاٹ کے متعلقات کو بالائے طاق رکھتے ہوئے ہی اُردو کے ناول نگاروں نے فنکاری کے جوہر دکھائے اسی لیے اُردو ناول کے مربوط پلاٹ میں بھی کئی پلاٹ پیدا ہو گئے اور اسی خصوصیت کی وجہ سے اُردو ناولوں میں اختیار کیے گئے مختلف پلاٹ کی تشریح تفصیل کیساتھ درج کی جاتی ہے

ا۔ پیچیدہ پلاٹ :۔ پلاٹ کی حسیّت میں غیر متعلقہ قصّے کا در آنا "پیچیدہ پلاٹ" کی نمائندگی کرتا ہے۔ ناول کے پلاٹ کو حد درجہ فعّال اور مربوط ہونا چاہیے لیکن اُردو ناولوں میں اکثر دیکھا گیا ہے کہ قصہ، کہانی یا واقعہ کے تانے بانے ملانے کے لیے کچھ ایسے ذیلی حالات، مسائل اور واقعات کو کہانی سے متعلق کر دیا جاتا ہے۔ جس کا کہانی کے کہانی پن سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ ناول کے پلاٹ میں مرکزی پلاٹ سے کہانی پن کو تقویت پہنچانے کے لیے ایک یا کئی ذیلی پلاٹ کو وجود میں لانا پیچیدہ پلاٹ کہلاتا ہے اردو ناولوں میں پیچیدہ پلاٹ کی اثر آفرینی داستان کی روایت کے زیر اثر پروان چڑھی اور اس کا سلسلہ آج تک جاری ہے۔

ناول میں "کہانی پن" کے توسط سے مرکزی پلاٹ کی ترتیب عمل میں آتی ہے اور اسی پلاٹ کو بنیادی حیثیت دیتے ہوئے ناول نگار فنی طور پر جاذبیت پیدا کرتا ہے۔ پیچیدہ پلاٹ سے بھی ناول کے فن میں جاذبیت پیدا ہوتی ہے لیکن پلاٹ کے تسلسل میں بے ربطی پیدا ہو جاتی ہے جو نہ صرف فنی طور پر گوارا ہے بلکہ ادبی اعتبار سے بھی قابل قبول ہے۔

پیچیدہ پلاٹ کی وجہ سے ناول میں "نیرنگی" پیدا ہوتی ہے اور یکسانیت کے ٹوٹ جانے کی وجہ سے توجہ قائم رہنے کے علاوہ قاری کی دلچسپی بھی برقرار رہتی ہے پیچیدہ پلاٹ کی یہ خوبی ہوتی ہے کہ اس کے ذریعے ناول نگار قاری کی توجہ مرکزی پلاٹ سے تھوڑی دیر ہٹا کر اُسے تفریح کے مواقع فراہم کرتا ہے تاکہ طبیعت پر یکسانیت کی وجہ سے گرانباری نہ ہو۔ پیچیدہ پلاٹ جس قدر ناول میں دلچسپی کا ضامن ہوتا ہے اسی قدر ناول کے "کہانی پن" میں دراڑ پیدا کرنے کا سبب بنتا ہے۔ فنی طور پر پیچیدہ پلاٹ کی وجہ سے مرکزی

پلاٹ میں جھول پیدا ہونے لگتا ہے اور اگر پیچیدہ پلاٹ میں کئی ذیلی پلاٹ نمودار ہو جائیں تو مرکزی خیال کئی پلاٹوں "میں گم ہو سکتا ہے اسی لیے پیچیدہ پلاٹ پر مبنی قصّہ کے ناول نگار کو بڑے محتاط رویے کے ساتھ کام کرنا پڑتا ہے ورنہ پلاٹ کی پیچیدگی حد سے زیادہ الجھ کر فن کے نقصان کا سبب بن سکتی ہے۔ اکثر پیچیدہ پلاٹ کے ناولوں میں یہی خدشہ ہوتا ہے اور مرکزی خیال کئی ذیلی پلاٹوں میں تقسیم ہو کر اپنی اصلیت کھونے لگتا ہے چنانچہ قصے اور کہانی کا مرکزی روپ پیچیدہ پلاٹ کی وجہ سے کئی خانوں میں بٹ جاتا ہے۔

ناولوں میں پیچیدہ پلاٹ کی کثرت قصّے کی وحدّت کو کھو دیتی ہے اور واقعات کہانی کے مرکزی روپ کے تابع نہیں رہتے اسی لیے پیچیدہ پلاٹ کو بنیاد بنا کر ناول لکھنے والے ادیب کو فنی طور پر حد درجہ چوکنا رہنے کی ضرورت ہوتی ہے اور جو ناول نگار پیچیدہ پلاٹ تو اختیار کرتے ہیں لیکن ہوشیار نہیں رہتے اُن کا ناول فنی اساس پر بیکار ہو کر رہ جاتا ہے اور پلاٹ کی بے ربطی حد درجہ کھٹکنے لگتی ہے۔

پیچیدہ پلاٹ کا ماحول سماجی اور معاشرتی ہونے کے ساتھ ساتھ زمینی ہوتا ہے اسی لیے پیچیدہ پلاٹ پر مبنی ناولوں کو فنی طور پر داستان سے علیحدہ کیا جاتا ہے۔ داستان اور ناول میں پیچیدہ پلاٹ کا اشتراک ایک جیسا ہے لیکن ناولوں کے پیچیدہ پلاٹ میں زمینی ماحول ہونے کی وجہ سے ان کے پلاٹ داستانوں سے بالکل مختلف ہو جاتے ہیں اور داستانوں کے پیچیدہ پلاٹ میں ماورائی ماحول کی کثرت ہوتی ہے۔ غرض ناول کے پیچیدہ پلاٹ اور داستان کے پیچیدہ پلاٹ میں بہت بڑا تفاوت موجود ہے۔ جو ماورائی اور ماحول کی وجہ سے ممیّز کیا جا سکتا ہے۔

سماجی طور پر انسان کئی پیچیدگیوں میں زندگی گذارتا ہے اس لیے وہ ناولوں

میں بھی "پیچیدہ پلاٹ" کی کہانیوں کو پسند کرکے ادب میں زندگی کی نمائندگی کو تلاش کرتا ہے پیچیدہ پلاٹ کی وجہ سے ناول میں کوئی ادبی خوبی تو پیدا نہیں ہوتی لیکن احساس ضرور ہوتا ہے کہ ادب میں زندگی کی ضرور نمائندگی ہو جاتی ہے۔ اردو کے کئی ادبی ناولوں میں پیچیدہ پلاٹ کی نمائندگی ملتی ہے۔ چنانچہ رتن ناتھ سرشار کے ناول "فسانۂ آزاد" کو اردو کے نمائندہ پیچیدہ پلاٹ پر مبنی ناول کی حیثیت سے مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے دور حاضر میں کئی پیچیدہ پلاٹ پر مبنی ناول عالم وجود میں آچکے ہیں۔ کرشن چندر کے ناول "الٹا درخت" میں مرکزی پلاٹ سے کئی پیچیدہ پلاٹ ابھرتے ہیں لیکن اس کی خصوصیت یہی ہے کہ کہانی کی مرکزیت متاثر نہیں ہوتی اسی لیے "الٹا درخت" پیچیدہ پلاٹ کا نمائندہ ہونے کے باوجود اردو کے بہترین ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ پیچیدہ پلاٹ میں کہانی کی مرکزیت متاثر نہ ہو تو اسے منفرد حیثیت دی جاتی ہے اور اگر اسی پلاٹ سے مرکزیت کو خطرہ لاحق ہو جائے تو پیچیدہ پلاٹ غیر واضح ہو جاتا ہے۔ ماہنامہ تجلّی میں عامر عثمانی کے توسط سے "مسجد سے میخانے تک" کا سلسلہ پیچیدہ پلاٹ کا نمائندہ تھا جس میں قصّہ کی مرکزیت پر کوئی حرف نہیں آیا اسی لیے ملّا ابن العرب مکّی کے "مسجد سے میخانے تک" کے سلسلہ کو اردو کے بہترین پیچیدہ پلاٹ کا نمائندہ ناول کا درجہ دیا جاسکتا ہے۔

۲۔ سادہ پلاٹ :۔ فنی جکڑ بندیوں اور واقعاتی پیچیدگیوں سے بے نیاز اور ایک ہی سلسلہ میں روانی سے قصّہ یا کہانی کو بیان کرنے والے انداز کو "سادہ پلاٹ" کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس قسم کے پلاٹ میں کوئی ہیر پھیر نہیں ہوتی اور نہ ہی ذیلی پلاٹ ابھرتے ہیں بلکہ ایک ہی پلاٹ میں تسلسل اور ربط کے علاوہ روانی پائی جاتی ہے۔ مرکزی پلاٹ کے اطراف کردار اور کہانی کے ذریعے ایسا جال بُنا جاتا ہے کہ تمام تر کہانی اور کردار پلاٹ سے رابطہ رکھتے ہوئے

بہترین تاثر دیتے ہیں۔ سادہ پلاٹ میں قصّے سے قصہ پیدا کرنے کی تاثیر نہیں ہوتی اور نہ ہی "سادہ پلاٹ" کی بنیاد پر ارتقاء پانے والی کہانیوں میں کہانی کو کسی الجھاؤ میں ڈالا جاتا ہے اسی لیے "سادہ پلاٹ" کی کہانیاں "یکسانیت" کی نذر ہو جاتی ہیں۔

ناولوں میں سادہ پلاٹ کی وجہ سے ایک ڈگر پر چلنا اور ایک مرکزی خیال کی بنیاد پر ناول کے قصّے کو ترقی دینے کا رحجان عام ہوا۔ سادہ پلاٹ کے ناولوں میں عموماً کسی ایک ہی کردار کو ناول پر اثر انداز ہونے کا موقع ملتا ہے جبکہ دوسرے کردار اپنی صلاحیتوں کا بھرپور اظہار نہیں کر سکتے۔ اس کی وجہ یہی ہوتی ہے کہ سادہ پلاٹ میں مرکزیت کو سب سے بڑی اہمیت دی جاتی ہے اسی لیے مرکزی کردار کو ابھرنے اور اپنی برتری قائم رکھنے کے تمام تر مواقع دستیاب ہو جاتے ہیں اور اسی خصوصیت سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے سادہ پلاٹ کی کہانیوں میں مرکزی کردار اپنا اثر و رسوخ قائم کر لیتے ہیں۔

سادہ پلاٹ کے ناولوں میں کردار کی تزئین اور اس کو اُبھارنے کے تمام تر مواقع حاصل رہتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ناول کے قصے میں وحدت قائم رہتی ہے اور تمام تر حالات اور واقعات کہانی کے مرکزی رویّہ کے تابع ہوتے ہیں "سادہ پلاٹ" کی وجہ سے کامیاب طور پر کردار سازی اور کردار کے وضع کرنے میں مدد ملتی ہے اور اس قسم کے پلاٹ کی وجہ سے ناول نگار اپنے ناول کے کرداروں کو پوری طرح سنوار سکتا ہے۔

ناولوں میں سادہ پلاٹ کی وجہ سے "کہانی پن" میں نکھار پیدا ہوتا ہے۔ اس قسم کے ناولوں میں مرکزی پلاٹ سے ربط اور قربت کی وجہ سے کہانی میں کسی قسم کے جھول کا امکان نہیں رہتا اور بے جا طور پر کہانی کو طوالت دینے کے لیے اضافے نہیں کرنے پڑتے اور کہانی کا اختتامیہ مناسب جگہ پر ہوتا ہے۔ سادہ پلاٹ کی وجہ سے ناولوں کے آغاز اور انجام میں

حقیقت اور جاذبیت پیدا ہوتی ہے ورنہ عام طور پر ناولوں کے انجام سے بڑی مایوسی ہوتی ہے۔ سادہ پلاٹ والے ناول قاری کو کہانی کے انجام کی مایوسی سے دور رکھتے ہیں ایسے ناول عموماً فن کے نکھار کا سبب بنتے ہیں۔

سادہ پلاٹ کی نمائندگی کرنے والے ناولوں میں سادگی کے ساتھ ساتھ والہانہ پن بھی ہوتا ہے جس کی وجہ سے ناول میں رومانویت اور اخلاقی و مذہبی روایت اثر دکھاتی ہے یہ کوئی ضروری نہیں کہ سادہ پلاٹ کے تمام ناول، رومانوی، عشقیہ، اخلاقی اور مذہبی انداز کے ہوں بلکہ معاشرتی اور تہذیبی انداز کے ناول بھی سادہ پلاٹ کی بنیاد پر قصے اور کہانی کو عروج کے درجے تک پہنچاتے ہیں۔

اُردو میں سادہ پلاٹ کے نمائندہ ناولوں میں" توبۃ النصوح" اور" امراؤ جان ادا" کو شمار کیا جا سکتا ہے۔ توبۃ النصوح میں ایک ہی سادہ پلاٹ یعنی اپنے افرادِ خاندان کو مذہبی بنانا اور" امراؤ جان ادا" میں ایک طوائف کی زندگی کے احوال بیان کرنا یہ ایسے عوامل ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے ڈپٹی نذیر احمد اور مرزا محمدؐ ہادی رسوا نے مقصدی طور پر کہانی کا انتخاب کیا اور اسے بیان کرنے کے لیے" سادہ پلاٹ" اختیار کرکے ناول لکھ دی جو اُردو کی بہترین ناولوں کا درجہ رکھتی ہیں۔ اس ثبوت سے یہ بات بھی ثابت ہو جاتی ہے کہ سادہ پلاٹ کے ناولوں میں مقصدیت کے علاوہ کہانی کا انتخاب بھی بہترین وسائل ہیں۔ جن سے سادہ پلاٹ میں جاذبیت پیدا ہو جاتی ہے۔ سادہ پلاٹ کے ناول کہانی کے ربط و تسلسل اور دھیمی رفتار کے علاوہ سلجھے ہوئے ذہن کی نمائندگی کرنے کی وجہ سے ادبی طور پر کافی اہمیت رکھتے ہیں۔

۳۔ مربوط پلاٹ:۔ ناولوں میں استعمال ہونے والا ایسا جچا تُلا پلاٹ جو کسی بھی فنی خامی اور منطقی بے ضابطگیوں سے دور ہو" مربوط پلاٹ" کہلاتا ہے۔ ایسے پلاٹ ناول کی کہانی

میں برجستگی، سبک رفتاری اور موزونیت پیدا کرتے ہیں۔ مربوط پلاٹ کے ذریعے کہانی کی تمام خصوصیات، کرداروں کے عمل اور قوتِ تاثیر کو مکمل طور پر ابھرنے کا موقع ملتا ہے۔ مربوط پلاٹ میں تمام فنی لوازمات اور تکنیکی خوبیاں موجود ہوتی ہیں اور ان ہی خصوصیات کی وجہ سے مربوط پلاٹ کی کہانی آغاز اور انجام کی خوبیوں سے مالامال ہو کر اپنے دیرپا اثر سے قاری کے ذہن کو متاثر کرتی ہے۔

مربوط پلاٹ کے ناولوں کی یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ کہانی تیز رفتاری کے ساتھ آگے بڑھتی ہے اور کہیں بھی بھرتی کے پلاٹ کا شائبہ نہیں ہوتا اس کے علاوہ ربط و تسلسل کا یہ عالم ہوتا ہے کہ تمام تر کہانی آغاز سے لیکر اختتام تک ایک لڑی میں پروئے ہوئے دانوں کی طرح ارتقاء پاتی ہے اور پلاٹ میں کہیں بھی کوئی رخنہ پیدا نہیں ہوتا۔ تمام تر قصّہ مرکزی تخیّل سے مربوط رہنے کے علاوہ مرکزیت سے اتنا فعّال حیثیت سے جڑا رہتا ہے کہ کہانی کے تمام ذیلی المبطے مرکزی کہانی سے وابستہ معلوم ہوتے ہیں۔ مربوط پلاٹ کی اسی انفرادیت کی وجہ سے پلاٹ کی تمام قسموں میں اس طرز کو افضلیت حاصل ہے۔

ناول میں مربوط پلاٹ کے نتیجے میں کہانی میں پیچیدگی پیدا نہیں ہوتی اور کہانی پن یکسانیت کا شکار نہیں ہوتا بلکہ اس میں نشیب و فراز کی کیفیت ہوتی ہے جس کی وجہ سے پورے قصّے میں جان پیدا ہو جاتی ہے۔ کہانی کی وحدت میں کثرت کے باوجود بھی مربوط پلاٹ میں کوئی خلاء پیدا نہیں ہوتا اور نہ ہی کوئی خامی پیدا ہوتی ہے بلکہ کہانی سے متعلقہ تمام واقعات مرکزی اور بنیادی قصّے کے تابع ہونے کی وجہ سے ہر کردار کو اپنی صلاحیتوں کے اظہار کا مکمل موقع ملتا ہے اور اس خوبی کی وجہ سے کرداروں کی آزادی متاثر نہیں ہوتی مربوط پلاٹ کے ناول نگار کو غیر ضروری اور بے جا طوالت کا موقع نہیں ملتا بلکہ وہ مربوط

پلاٹ کے ذریعے کہانی بیان کرنے کے راستے ہموار کرتا جاتا ہے۔

کہانی کو مربوط پلاٹ سے وابستہ کرنے کے بعد ناول نگار کو کرداروں کے وضع کرنے میں بڑا احتیاط رہنا پڑتا ہے چوں کہ کہانی اور پلاٹ کی مناسبت سے کردار وضع کیے جائیں تو پلاٹ میں ربط و تسلسل قائم رہے گا ورنہ بیشمار اور غیر ضروری کرداروں کی شمولیت سے مربوط پلاٹ بے ہنگم ہو جاتا ہے۔

مربوط پلاٹ کی نمائندگی اس کے قصے یا کہانی میں موجود ربط و تسلسل سے ہوتی ہے اسی لیے مربوط پلاٹ میں قصہ ایسا پیوست کیا جاتا ہے کہ کسی بھی ذیلی یا غیر ضروری واقعہ کی مداخلت کا کوئی امکان ہی باقی نہیں رہتا۔ اسی لیے مربوط پلاٹ کی بنیادوں پر تحریر کیے گئے ناول مقبولیت حاصل کرنے کے علاوہ دلچسپ، موزوں اور مناسب کہانی کے نمائندہ ہوتے ہیں جس کے ساتھ ہی قصہ کی ارضیت میں کسی قسم کا تعطل نہ ہونے کی وجہ سے ایسے ناول ادبی طور پر معیاری ہونے کی سند حاصل کر لیتے ہیں۔

مربوط پلاٹ کے ناولوں میں معاشرت اور سماج کی نمائندگی مبالغہ کے انداز میں نہیں ہوتی اور نہ ہی ان میں جھوٹی تصویریں پیش کی جاتی ہیں بلکہ حقیقتوں کو حقیقی روپ دیا جاتا ہے اس کے علاوہ مربوط پلاٹ کی کہانی میں ندرت ہونے کے علاوہ اس قدر حقیقت پسندانہ عمل ہوتا ہے کہ وہ فکشن ہونے کے باوجود اس پر حقیقت کا گماں ہوتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ کہانی کے کردار، مناظر، عمل و حرکات غرض سب ہمارے اپنے ماحول سے متعلق اور ہمارے دیکھے بھالے ہیں۔ اسی خصوصیت کی بناء پر مربوط پلاٹ سے مربوط کہانی یا ناول کو انفرادیت کا درجہ ملتا ہے۔

اُردو کے ناولوں میں مربوط پلاٹ کی بیشمار مثالیں مل جاتی ہیں۔ عبدالحلیم شرر

کے ناول فردوس بریں" منشی پریم چند کے ناول "نرملا" اور راجندر سنگھ بیدی کے ناول "ایک چادر میلی سی" کے ذریعے مربوط پلاٹ کی نمائندگی ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ اردو کے بےشمار ناول اور ناول نگاروں نے "مربوط پلاٹ" کے ذریعے ناول کے فن کے ارتقاء میں حصہ لیا۔

۲۔ مجہول پلاٹ :۔ پلاٹ میں کسی بھی انداز سے جھول پیدا ہو جانا "مجہول پلاٹ" کی دلیل ہے عام طور پر قصے یا کہانی کے بیان کے دوران فنکار اپنے خیال کی رو کو دوسری طرف پھیر دے تو اس کی وجہ سے پلاٹ میں پیدا ہونے والا عمل "جھول" کہلاتا ہے۔ ناول تحریر کرتے وقت قصے کو طوالت دینے کے ارادے کی وجہ سے پلاٹ میں جھول پیدا ہوتا ہے اور کئی ذیلی قصے پلاٹ میں نمایاں ہونے لگتے ہیں جس کی وجہ سے مرکزی پلاٹ میں رخنہ پیدا ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات مجہول پلاٹ کے نتیجے میں ناول کی حیثیت ذیلی ہو جاتی ہے۔ مجہول پلاٹ سے کہانی کے تسلسل اور ربط میں الجھاؤ پیدا نہیں ہوتا بلکہ موقتی طور پر قصہ اپنے مرکز سے بے نیاز ہو جاتا ہے اور پھر اپنی ڈگر پر بہنے لگتا ہے۔ چونکہ مجہول پلاٹ میں قصہ کا وقتی طور پر ربط و تسلسل سے دور ہونا فن کی خامی کی دلیل ہے اسی لیے ناول کے پلاٹ کی ترتیب کے موقع پر ناول نگار کو اس جانب خصوصی توجہ کرنی پڑتی ہے۔

مجہول پلاٹ میں کوئی بھی رویہ فن سے بے نیازی کا نہیں ہوتا بلکہ قصہ یا کہانی میں پیدا ہونے والے موقتی جھول سے کہانی کے دھارے اور رفتار میں فرق آ جاتا ہے جس کی وجہ سے شعوری طور پر کہانی کی دلچسپی میں فقدان کے مسائل پیدا ہوتے ہیں اور کشمکش کھنچاؤ اور الجھاؤ کے موقع پر ناول کے قصے میں بے ربطی محسوس کی جا سکتی ہے۔ عام طور پر مجہول پلاٹ بے مقصدی کہانی اور قصے کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ کسی ارادے اور احساس کا تاثر لیے بغیر ناول لکھنے کا ارادہ کیا جائے تو اس کے نتیجے میں "مجہول پلاٹ" کے ناول عالم وجود

میں آتے ہیں۔

مرکزی قصّے میں جھول اور کہانی کی روانی میں رخنہ ڈالنے والا عمل کسی بھی ناول میں "مجہول پلاٹ" کی دلیل ہے۔ جس کے توسط سے کہانی میں سوائے جھول کے سوا اور کوئی فرق نہیں آتا۔ اس معمولی فرق سے بھی ناول کے پلاٹ کو دھکا پہنچتا ہے اسی لیے ناولوں میں مجہول پلاٹ کی وجہ سے ہوتے والے نقصان کا اندازہ کرتے ہوئے فنی طور پر اس طرح کے پلاٹ کو غیر پسندیدہ قرار دیا گیا ہے۔

اُردو ناولوں کی تاریخ میں معیاری ناولوں کی قلّت کی ایک بڑی وجہ یہی ہے کہ بیشتر ناول نگار "مجہول پلاٹ" کا سہارا لیتے ہیں اور پلاٹ کی شان برقرار رکھنے کے لیے کہانی یا قصّے میں بیجا لوازمات کو شامل کر لیتے ہیں جس سے کہانی طویل اور ناول ضخیم تو ہو جاتا ہے لیکن قصّے میں جھول کی وجہ سے ایسے ناولوں کی حیثیت "مجہول پلاٹ" کی نمائندگی کرنے والے ناول کی ہو جاتی ہے۔ اور اس عمل سے پلاٹ کے نظم میں فرق آجاتا ہے۔ چونکہ مجہول پلاٹ غیر منظم اور واقعات کے بہاؤ اور پھیلاؤ میں جکڑا ہوا ہوتا ہے اسی لیے ربط و تسلسل کا لحاظ حد درجہ کمزور پڑنے لگتا ہے۔ اُردو میں مجہول پلاٹ کی نمائندگی کرنے والے ناولوں کی کمی نہیں۔ کرشن چندر کے ناول "داور پل کے نیچے" "شکست" اور "غدار" میں واقعات کے فطری بہاؤ اور اس کے گہرے ربط میں تعطل پیدا ہو جاتا ہے جسکے نتیجہ میں انھیں "مجہول پلاٹ" کے علمبردار ناولوں میں شمار کیا جائے گا۔

۵۔ یک پرتی پلاٹ:۔ زندگی، واقعات اور معاملات کے کسی ایک موضوع کو بنیاد بنا کر کہانی اور قصّے کو ارتقاء تک پہنچانا "یک پرتی پلاٹ" کی نمائندگی کرتا ہے۔ عموماً ہنگامی موضوع، حادثے، تصادم، قتل اور ایسے ہی معاملات کی حقیقت کو پلاٹ کی شکل دے کر قصّہ یا کہانی

تشکیل دینا "یک پرتی پلاٹ" کی علامت ہے۔ چونکہ اس انداز میں زندگی کی گوناگوں مصروفیات واقعات کی نیرنگی اور وسعت دامانی نہیں ہوتی اسی لیے "یک پرتی پلاٹ" کے ناول تہہ داری سے دور رہتے ہیں۔

ایسے ناول جن کے پلاٹ میں تہہ داری نہ ہو اور اکہرے ہونے کے علاوہ کسی ایک واقعے، ہنگامے، حادثے یا تصادم کی بھرپور نمائندگی کرتے ہوں تو ان کے پلاٹ کا غیر تہہ دار اور اکہرا ہونا انھیں "یک پرتی پلاٹ" کی سرشت میں شامل کر دیتا ہے۔

یک پرتی پلاٹ اور سادہ پلاٹ میں یہ فرق پایا جاتا ہے کہ سادہ پلاٹ اکہرا ہونے کے باوجود زندگی کی تمام نیرنگیوں سے وابستہ ہوتا ہے۔ سادہ پلاٹ کے ناولوں میں رنگا رنگی، وسعت، تہہ داری، ندرت اور بلندی ہوتی ہے جس کے ساتھ ہی تنوع اور پھیلاؤ کے تمام تر مواقع سادہ پلاٹ کے ناولوں میں موجود ہوتے ہیں جب کہ یک پرتی پلاٹ کے ناولوں میں پھیلاؤ کی گنجائش بہت کم ہوتی ہے۔ قصہ کے اکہرے پن کی وجہ سے تنوع کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ پورا پلاٹ ہنگامی موضوعات سے مربوط ہونے کی وجہ سے زندگی کی وسعتوں اور گوناگوں مصروفیات کا جائزہ یک پرتی پلاٹ میں ممکن نہیں۔ اس قسم کے پلاٹ والی کہانیوں میں تہہ داری اور وسعت کی کمی کی وجہ سے ایک ہی نقطہ نظر کی نمائندگی ملتی ہے۔ اس کے علاوہ "یک پرتی پلاٹ" کے ناولوں میں فکری گہرائی کی کمی ہوتی ہے۔ چونکہ اس قسم کے ناول میں خیال کا ایک ہی رخ پیش نظر ہوتا ہے اسی لیے اس کا نام "یک پرتی پلاٹ" تجویز کیا گیا ہے۔

اردو ناولوں میں "یک پرتی پلاٹ" پر مبنی کہانیوں اور قصّوں کی کمی نہیں اور دورِ حاضر میں اس قسم کے پلاٹ پر ناول لکھنے کا رواج عام ہوتا جا رہا ہے۔ فرقہ وارانہ فسادات، ہڑتال، حادثے، خودکشی، بیروزگاری یہ ایسے موضوعات ہیں جن پر ناول لکھ کر دورِ حاضر کی نمائندگی

کی جا رہی ہے چونکہ ان واقعات میں قصے کی ایک پرت یا ایک انداز کو روا رکھا جاتا ہے اسی لیے ان کا عمل "یک پرتی پلاٹ" کا ہو جاتا ہے۔ ایم۔ اسلم کے ناول "رقصِ ابلیس" اور رامانند ساگر کے ناول "اور انسان مر گیا" کو اردو کے یک پرتی پلاٹ پر مبنی ناولوں کا درجہ دیا جاتا ہے۔ ایم اسلم نے مسلمانوں، سکھوں اور ہندوؤں کے تعصبانہ رویہ کو ناول کے روپ میں پیش کیا اور رامانند ساگر نے ہندوؤں اور سکھوں کے دکھ کو اپنے ناول میں پیش کیا۔ اس لحاظ سے دونوں ناولوں میں قصے کی یک پرت یعنی "تعصُّب" اور اس کا اظہار یعنی "فساد" کو بنیاد بنایا گیا ہے اسی لیے "رقصِ ابلیس" اور "اور انسان مر گیا" کو اردو کے یک پرتی پلاٹ کے ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔

صرف فسادات، تعصُّبات یا ہنگاموں پر مبنی ناولوں کو یک پرتی پلاٹ کے ناول نہیں کہا جاتا بلکہ زندگی کے کسی ایک رُخ کی نمائندگی کرنے والے ناولوں پر اس فیصلہ کا اطلاق ہوتا ہے۔ یہ یک رخی حیثیت زندگی کے ہر معاملہ میں متعین ہو سکتی ہے۔ چاہے وہ قید خانے کی زندگی ہو یا ڈاکو کا ڈاکہ زنی غرض یک پرتی پلاٹ کا اطلاق غیر تہہ دار قصہ یا واقعے پر ہوتا ہے اور اس قسم کے پلاٹ پر اردو میں کئی ناول لکھے جا چکے ہیں اور ان کا سلسلہ مزید جاری و ساری ہے۔

۶۔ کئی پرتی پلاٹ:۔ زندگی کی گہما گہمیوں سے وابستہ بے شمار واقعات اور معاملات کی نمائندگی کرنے والے پلاٹ کو "کئی پرتی پلاٹ" کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس قسم کے پلاٹ میں عموماً کہانی، قصہ یا واقعہ زندگی کے کئی ہنگاموں، تصادم اور نیرنگیوں سے میل کھا کر ایک مکمل پلاٹ کی تدوین کرتا ہے اسی لیے کئی پرتی پلاٹ میں زندگی کے مختلف رویّوں کی رنگا رنگی کی جھلکیاں خاص طور پر دیکھی جا سکتی ہیں۔ کئی پرتی پلاٹ کی تشکیل میں تہہ داری، تنوع اور پھیلاؤ کے تمام تر مواقع موجود ہوتے ہیں۔ زندگی کی وسعتوں اور سیماب صفتی کی روداد "کئی پرتی پلاٹ" میں دیکھی جا سکتی ہے۔ انسانی عمل اور اس کے بدلتے ہوئے رویّہ کی جھلکیاں بھی کئی پرتی پلاٹ

پر مبنی ناولوں میں ملتی ہیں اس قسم کے ناولوں میں خیال سہ بعدی (THREEDIMENTIONAL
اور بعض اوقات ہمہ بعدی ہوتا ہے۔ کئی پرتی پلاٹ میں کرداروں کے عمل اور رویّہ سے ظاہر
ہونے والی پرتوں کی نمائندگی ہوتی ہے جس کے ساتھ ہی شخصیت پر پڑے ہوئے کئی پرتی خول
کو بھی اتارا جاتا ہے۔ درحقیقت اس قسم کے پلاٹ میں وقت بہ وقت انسان کی بدلتی ہوئی فطرت
اور اس کی بڑھتی ہوئی ضرورتوں کے لحاظ سے رویّہ میں پیدا ہونے والے فرق کو زندگی کی نیرنگیوں
کے ساتھ واضح کیا جاتا ہے۔ اسی لیے کئی پرتی پلاٹ کے ناولوں میں نیک کردار کو بدی کی طرف
اور بد کردار کو نیکی کی طرف مائل ہوتے دکھایا جاسکتا ہے اسی طرح ایماندار کرداروں میں ضرورت
کے پیش نظر پیدا ہونے والی بے ایمانی کو بھی کئی پرتی ناولوں کے پلاٹ میں بڑی فنکارانہ چابکدستی
سے پیش کیا جاتا ہے۔ چونکہ اس قسم کے پلاٹ کے ذریعے کردار کے فطری، موقتی، ہنگامی اور
احتیاطی ضروریات کے لحاظ سے اس میں پیدا ہونے والے بھونچال اور اُس کے عمل اور رویّہ
کا کئی پرتوں کی نمائندگی ہوتی اسی لیے ایسے ناولوں کو کئی پرتی پلاٹ کے نمائندہ ناول کا درجہ
دیا جاتا ہے۔

کئی پرتی پلاٹ کے ناولوں میں کردار کی دوہری پالیسیوں اور بدلتے ہوئے رجحانات
کی نشاندہی بھی ملتی ہے۔ اس کے علاوہ کئی پرتی پلاٹ کے ناول شخصیت کے متعدد رویّوں کے
علمبردار ہوتے ہیں اسی لیے اس قسم کے پلاٹ کی تشکیل کے موقع پر ناول نگار کو حد درجہ فعّال
اور چوکنا رہنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ کرداروں کی کشمکش اور تصادم کے موقع پر اُن کی جبلّت
اور فطرت سے مطابقت رکھنے والے ماحول کی نمائندگی ضروری ہے۔ غرض کئی پرتی پلاٹ پر
مبنی ناول دلچسپ اور فکری و شعوری عمل کے علاوہ احساس کا نمائندہ ہوتا ہے جس میں بیان
کی ندرت اور اظہار کی خوبی کے علاوہ قصہ کی انفرادیت قائم رہتی ہے۔ قصہ بیجا طول طویل

نہیں ہوتا اور نہ ہی اس میں غیر ضروری اضافے ہو سکتے ہیں۔ ان خوبیوں کی وجہ سے کئی پرتی پلاٹ کو ناول کے فن میں اہمیت حاصل ہے اور اس قسم کے ناول عموماً مقبولیت حاصل کرتے ہیں۔ اُردو زبان میں کئی پرتی پلاٹ کے ناولوں کی کمی نہیں۔ اختر اورینوی کے ناول "حسرتِ تعمیر" اور قرۃ العین حیدر کے ناول "آگ کا دریا" سے کئی پرتی پلاٹ کی نمائندگی ہوتی ہے۔ ان کے علاوہ اس نہج کے پلاٹ والے ناولوں کی طویل فہرست مرتّب کی جاسکتی ہے۔

۷۔ گُتھا ہُوا پلاٹ: ۔ واقعات کے باہمی اور آپسی خصوصیات کو ایک مرکز اور بنیاد سے جوڑنے والے پلاٹ کو "گتھا ہوا پلاٹ" کہا جاتا ہے۔ اس قسم کے پلاٹ سے بکھرے ہوئے قصّہ کی بے ترتیبی کو ایک زاویے سے ترتیب میں لایا جاتا ہے اور اس میں واقعاتی ربط پیدا کر کے ناول کی فضا ہموار کی جاتی ہے۔ چونکہ "گُتھا ہوا پلاٹ" میں ربطِ واقعات اور ناول کی فضا کی ہمواری کا کام ایک شعوری جذبے کے تحت ہوتا ہے اس لیے پلاٹ کے اس طرز میں زندگی اور اس کی مختلف نیرنگیوں کے ساتھ تنوّع اور وسعت کا عمل موجود ہوتا ہے۔ واقعات اور معاملات کی کڑیوں کو دوسرے واقعات سے ملا کر قصّہ کے تسلسل کو قائم رکھا جاتا ہے اور پلاٹ کو منظم [illegible] اور ان کرداروں کی ہمہ جہتی خصوصیات کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ گتھا ہوا پلاٹ درحقیقت [illegible] واقعات کی کڑیاں ملا کر ایک منظم پلاٹ کا درجہ دینے والے عمل کا نام ہے اور ایسے سی ناول لکھے گئے جس میں واقعات کے تسلسل کو مربوط کر کے پلاٹ کی تشکیل کی گئی اور پھر پلاٹ میں ہر واقعہ سے مرکزی پلاٹ کی طرف مراجعت کی گئی۔ ناول میں ایسا عمل گتھے ہوئے پلاٹ کی نمائندگی کرتا ہے۔

گتھے ہوئے پلاٹ کی وجہ سے ناول کے تمام تر قصّے کی روح ایک مرکز کے تحت آجاتی ہے اور تمام کردار ایک ہی محور کے اطراف گھومنے کی وجہ سے "قصّہ پن" اور کہانی کا رجحان

بھٹکنے نہیں پاتا اور ناول نگار کی تمام تر توجہ "قصہ" سے قصہ پیدا کرنے کی بجائے اپنی ہی کہانی میں تاثر اور گہرائی پیدا کرنے میں صرف ہوتی ہے۔ گتھے ہوئے پلاٹ کے نتیجہ میں تمام کرداروں کی عملی وحدتیں متحد رہتی ہیں اور وہ منتشر ہونے نہیں پاتیں ورنہ عموماً کردار اپنے کہانی کے پلاٹ سے ہٹ کر ذیلی مسائل میں متحرک ہوجاتے ہیں جو غیر گتھے ہوئے پلاٹ کی دلیل ہے۔ پلاٹ کے اس انداز میں واقعہ کا جامع ترین اور اس کی فضا آفرینی موزوں ترین ہونا لازمی ہے ورنہ اس پلاٹ میں بھی جھول کے امکانات پیدا ہوجاتے ہیں۔ گتھے ہوئے پلاٹ کے ذریعے واقعاتی پیچیدگی کو حدود کا پابند رکھا جاتا ہے جس کی وجہ سے کرداروں میں ان کے امکانات کی تاثیر پیدا ہوجاتی ہے ورنہ عموماً کرداروں کو ناممکناتی عمل سے متحرک بنا کر گتھے ہوئے پلاٹ کی جامعیت میں سقم پیدا کیا جاسکتا ہے۔ اُردو ناولوں میں عموماً کرداروں کو غیر یقینی عمل سے متحرک بنایا جاتا ہے جو گتھے ہوئے پلاٹ کی دلیل نہیں۔ پلاٹ کا منظم اور جامع ہونا خود گتھے ہوئے پلاٹ کی نمائندگی کرتا ہے۔ ایک کامیاب ناول اور اس میں فنی خوبی گتھے ہوئے پلاٹ کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ ایسے پلاٹ کے نتیجہ میں ناول، کردار اور واقعاتی تسلسل سے مربوط رہتا ہے جس کی وجہ سے گتھا ہوا پلاٹ ناولوں میں فنی خوبیوں کا ذمہ دار قرار پاتا ہے۔

اُردو ناولوں میں مستعمل مختلف قسم کے پلاٹ کے اس تجزیے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ اُردو کے ناول نگاروں نے اپنی طبیعت کی ترنگ اور دلچسپی کی موزونیت کے اعتبار سے پلاٹ کی تشکیل کی جس کی وجہ سے پلاٹ کی ترتیب میں مختلف انداز کی روایتوں کا فروغ ہوا جنھیں پیچیدہ، سادہ، مربوط، جھول، یک پرتی، کئی پرتی اور گتھا ہوا پلاٹ کے ذیلی ناولوں سے واضح کرکے یہاں یہ بات نمایاں کی گئی ہے کہ پلاٹ تو فنی تقاضوں

کی تکمیل کے کئی وجوہات رکھتا ہے اور فنکار کی جدّتِ طبع اور تخلیقی ذہنیت کی وجہ سے افسانوی ادب کے پلاٹ ان کے متعلقات کی وجہ سے کئی نوعیتوں کے علمبردار ہو جاتے ہیں اور ان نوعیتوں کی وجہ سے ناول کے پلاٹ میں ہمہ گیری اور دلبستگی پیدا ہو جاتی ہے اور اس عمل کے نتیجہ میں ناول کا پلاٹ نئی جہتوں اور ندرتوں سے وابستہ ہو جاتا ہے۔!!

●●

ناول کے پلاٹ کے اجزائے ترکیبی

قصہ یا کہانی کی تعمیر جس ڈھانچے پر ہوتی ہے، ناول میں اس ڈھانچے کو "پلاٹ" کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ عمارت کی تعمیر میں جس طرح معمار کو مختلف حصّوں کی خوبصورتی پر توجہ دینی ہوتی ہے اسی طرح پلاٹ کے اجزاء کو بھی جتنی احتیاط سے موثر بنانے کی کوشش کی جائے گی اتنا ہی ناول دلکش اور مکمل بن جائے گا۔ کہانی کے وہ مختلف لوازمات اور مراحل جن پر ناول کی بنیاد رکھی جاتی ہے انھیں پلاٹ کے اجزائے ترکیبی کا نام دیا جاتا ہے۔ جن کے توسط سے پلاٹ سادگی سے پیچیدگی، الجھنوں سے سلجھاؤ اور سلجھاؤ سے ہمہ گیر تاثرات لے کر اختتامی مراحل تک پہنچتا ہے۔ ہر ناول کے پلاٹ میں ان اجزاء کا پایا جانا ایک لازمی امر ہے اور ان اجزائے ترکیبی سے اجتناب برتا جائے تو ناول کے پلاٹ میں تعطل پیدا ہو سکتا ہے۔ ڈاکٹر اسلم آزاد نے "اردو ناول آزادی کے بعد" میں ان اجزائے ترکیبی کی طرف خصوصی طور پر اشارہ کیا ہے اور بتایا ہے کہ ناول کا پلاٹ دوسری تمام اصناف قصہ سے الگ ہوتا ہے۔ غرض پلاٹ کی آرائش اور تنظیم کے لیے جن عوامل کا سہارا لیا جاتا ہے وہی ناول کے پلاٹ کے اجزائے ترکیبی کہلاتے ہیں۔ پلاٹ کی تشکیل اور ان کے اجزائے ترکیبی سے بحث کے دوران "ناول کے پلاٹ" کا ذکر اس لیے لازمی ہو جاتا ہے کہ داستان اور افسانے کے پلاٹ کے اجزائے ترکیبی کو ایک دوسرے سے نمایاں فرق موجود ہوتا ہے اسی لیے ناول کے پلاٹ کے اجزائے ترکیبی کو حسب ذیل عنوانات سے واضح کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ خط وخال ۲۔ واقعاتی پیچیدگی ۳۔ پیچیدگیوں میں شباب۔ ۴۔ پیچیدگیوں میں کمی
۵۔ سلجھاؤ کے آثار ۶۔ اختتامیہ

پلاٹ کی تشکیل درحقیقت فنکارانہ مہارت کی دین ہوتی ہے اور یہ کام صرف تخلیقی ادیب ہی بخوبی انجام دے سکتا ہے یہ ممکن ہے کہ پلاٹ کی تشکیل کے دوران افسانوی حیثیت اور تخلیقیت سے وابستہ فنکار بہترین ناول کا منصوبہ بنائے اور یہ منصوبہ بھی اسی وقت کامیاب قرار دیا جاتا ہے جبکہ ناول کے پلاٹ کے اجزائے ترکیبی کا لحاظ رکھا جائے ورنہ ناول قصہ کا ایک بے ہنگم بہاؤ بن کر رہ جاے گا غرض پلاٹ کے توسط سے ناول میں ہمہ گیری اور اس کے اجزائے ترکیبی کی وجہ سے پلاٹ میں تسلسل اور سبک روی پیدا ہوتی ہے اور جو فنکار جس قدر تخلیقی سرچشموں سے مالا مال رہے گا اسی قدر کامیاب پلاٹ کی تشکیل کرسکے گا۔ ناول کے پلاٹ کی تعمیر و تشکیل پر غور و خوض سے پتہ چلتا ہے کہ پلاٹ کی زیبائش اور اس کی وضع بندی کے لیے سب سے پہلے خط و خال اہمیت رکھتے ہیں:۔

۱۔ خط وخال:۔ پلاٹ کے پہلے حصّے کی حیثیت سے خط وخال کے ذریعے کرداروں کے افعال، اعمال اور ان کی فطرتوں کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسا عمل ہے جس کے ذریعے ناول کے پلاٹ میں کرداروں کی شناخت، ان کے قد و خال اور ان کے طرز و عمل پر روشنی پڑتی ہے۔ خط و خال میں حُسن و قبح دونوں خصوصیات سے وابستہ کرداروں کی نشاندہی ہوتی ہے اور یہی وہ عمل ہے جس سے ایک ناول کے تمام کرداروں کے مختلف حرکات و سکنات اور ان میں موجود صلاحیتوں سے آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ خط وخال کی وجہ سے پلاٹ کی شروعات ہوتی ہیں اور یہ اندازہ قائم ہوجاتا ہے کہ تخلیق کار اپنی کہانی کو کن کن کرداروں اور ان کے کن کن مشاغل سے وابستہ کرنا چاہتا ہے۔ پلاٹ کے خط و خال کی تشکیل کے

دوران کوئی ضروری نہیں کہ کردار صرف معاشرہ سے لیے جائیں بلکہ خیالی کرداروں کے چہرے مہروں کی نشاندہی بھی ہوتی ہے۔ اسی خط و خال کی وجہ سے ناولوں میں کسی بھی کردار کا ناک نقشہ اور چہرہ مہرہ سامنے نہیں آتا بلکہ کردار متحرک ہونے کے باوجود کسی سائے کی طرح کام کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

خط و خال کے ذریعے ناولوں میں پیکر تراشی سے زیادہ فطرت تراشی کی جاتی ہے شاید اسی وجہ سے ناول کا قاری کردار کی شکل و صورت دیکھ کر لطف لینے کے بجائے اس کی فطرت سے آشنائی پر لطف لیتا ہے۔ خط و خال سے عام طور پر کسی خاص جسم اور صورت کا پیکر ابھرنے لگتا ہے لیکن ناول نگار اس قسم کی پابندیوں سے بے نیاز ہوتا ہے۔ تاریخی ناولوں یا پھر کسی اہم شخصیت کے کارناموں کو بنیاد بنا کر لکھے جانے والے ناول میں یہ ممکن ہے کہ اہم شخصیت کے کردار کے وقت خط و خال کے ذریعے اس کا چہرہ نگاہوں میں پھر جائے لیکن اس تصور کی حیثیت ثانوی درجے کی رہے گی کیوں کہ کردار کی حقیقی تصویر اور اس کے کارناموں سے واقفیت کی وجہ سے ہی چہرہ نگاہوں میں گھوم سکتا ہے تاہم کئی ایسے کردار جو اہم شخصیت کے قرب و جوار میں ہوں گے ان کی بشری شناسی ممکن نہیں۔ غرض خط و خال کے ذریعے متحرک کرداروں کے عمل و حرکات روشن ہوتے ہیں اور ان کی فطرت کے کرشمے سامنے آتے ہیں لیکن کرداروں کے مجسم پیکر اور ان کے چہرے واضح نہیں ہوتے۔ اس لحاظ سے خط و خال عملی طور پر ناول کے پلاٹ میں کرداروں کے حرکات و سکنات سے آشنائی دینے کا نام ہے اور ان کرداروں میں عمل کے ساتھ ساتھ ردِ عمل کی تاثیر بھی دکھائی دیتی ہے۔

ناول میں کرداروں کے سائے متحرک ہوتے ہیں اور یہی خط و خال کہلاتے

جاتے ہیں یعنی کردار کی شکل وصورت اور ناک ونقشہ بتانے کے بجائے اس کی حرکت اور عمل سے اس کے خط وخال اجاگر ہوتے ہیں اور یہ ثبوت ملتا ہے کہ خط وخال بنیادی طور پر ناول کے پلاٹ کا وہ حصّہ ہے جس میں کرداروں کے خاکے پیش کر کے ان کی فطرتوں اور حرکات وسکنات کو نمایاں کیا جاتا ہے غرض پلاٹ میں خط وخال کو ابتدائی حیثیت حاصل ہے جس کے ذریعے کہانی کا بنیادی حصّہ سامنے آتا ہے اور کردار اپنی فطرتوں کے مطابق عمل کر کے کہانی کا تعارف کرواتے اور کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اس اعتبار سے ناول کے پلاٹ میں خط وخال سے مراد کہانی، کردار اور ان کے عمل اور فطرت کا مکمل تعارف قرار دیا جائے گا۔ غرض پلاٹ میں خط وخال ایک تعارفی عمل کا نمائندہ ہے۔

۲۔ واقعاتی پیچیدگی :۔ خط وخال کے ذریعے ناول کے پلاٹ میں پیش کش کے لیے ابتدائی فضا تیار ہوتی ہے جس میں واقعات کا تسلسل اور ان کا ایک خاص دھارے میں بہنے کا عمل موجود ہوتا ہے۔ کہانی کی اس قسم کی شروعات کے بعد کرداروں کے درمیان پیش آنے والے واقعات میں گتھیاں پڑنے لگتی ہیں۔ کرداروں میں ایسی غلط فہمیاں اور پیچیدگیاں پیدا ہونے کے عمل کو پلاٹ کے دوسرے حصّہ میں نمایاں کیا جاتا ہے جسے "واقعاتی پیچیدگی" کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ واقعات کے تسلسل میں پیدا ہونے والا الجھاؤ اور دشواری کا عمل ناول میں حالات کا پروردہ ہوتا ہے جس کی وجہ سے قصّہ کی روانی میں تعطّل پیدا ہونے لگتا ہے اور اسی تعطّل کی وجہ سے غلط فہمیوں اور پیچیدگیوں میں اضافہ ہونے لگتا ہے۔ واقعاتی پیچیدگی درحقیقت کرداروں کے فطرتوں کے غیر مخالف عمل یا پھر حالات اور معاملات کے سمجھنے میں غلط فہمی کی وجہ سے پیدا ہو جاتے ہیں۔ یہ کوئی ضروری نہیں کہ ہر ناول میں واقعاتی پیچیدگی کی وجہ ایک جیسی ہو۔ چونکہ ناول

میں سماجی معاملات اور مسائل کا عمل دخل ہوتا ہے اسی لیے کسی بھی واضح وجہ کی بنیاد پر واقعاتی پیچیدگی رونما ہونا ایک لازمی امر ہے اور اسی واقعاتی پیچیدگی کی وجہ سے ناول کے پلاٹ میں ایک قسم کا تنوّع پیدا ہونے لگتا ہے۔

قصّہ یا واقعہ میں پیدا ہونے والی پیچیدگی ناول کے پلاٹ کے بیرونی عوامل کا نتیجہ نہیں ہوتی بلکہ قصّہ کے اندرونی تحسّسات سے علاقہ رکھتی ہے۔ اس واقعاتی پیچیدگی کی وجہ سے قصّہ، کہانی یا واقعہ کے سپاٹ پن میں تغیّر پیدا ہو جاتا ہے۔ خط و خال کے بعد واقعاتی پیچیدگی کے وقفہ کو طویل یا مختصر کرنے کا حق ناول نگار کو حاصل ہوتا ہے اور وہ جتنا چاہے وقفہ لے کر الجھاؤ کے آثار پیدا کر سکتا ہے۔

پلاٹ کی ترکیب میں واقعاتی پیچیدگی ایک ایسا عمل ہے جس سے قصّہ میں لچک پیدا ہوتی ہے اور اسی کی بدولت کرداروں کے روّیوں میں پیدا ہونے والے ابتدائی رُجحان سے اجتناب اور پیچیدہ روّیوں سے پلاٹ میں پیدا ہونے والے تنوّع کو محسوس کیا جا سکتا ہے پلاٹ میں اس قسم کی کئی پیچیدگیاں پیدا ہو سکتی ہیں جو تخلیقی ذہن کی وضع کردہ ناول کے کرداروں کی فطرت سے مناسبت رکھنے والی ہوتی ہیں۔ یہ قطعی ممکن نہیں کہ کسی ناول کا پلاٹ غریب گھرانے کی زندگی پر مبنی ہو اور اس کے خط و خال مفلسی و ناداری سے ابھارے جائیں لیکن واقعاتی پیچیدگی کسی مالدار معاشرے سے مربوط کی جائے۔ ناول میں ایسا روّیہ اختیار کیا جائے تو اسے پلاٹ کی غیر مناسبت سے تعبیر کیا جائے گا۔ ناول کے پلاٹ کے اجزائے ترکیبی کے مشاہدے کے دوران اس بات پر خصوصی طور پر توجہ دی جاتی ہے کہ خط و خال جس ماحول کی نمائندگی کرتے ہوں اسی ماحول سے مناسبت رکھنے والی پیچیدگی پلاٹ میں ظاہر کی جائے۔ اس طرح واقعاتی پیچیدگی کو پلاٹ میں اظہار کا

واسطہ بناتے وقت ماحول سے مناسبت کا لحاظ رکھنا لازمی ہے ورنہ ناول کے پلاٹ میں جھول پیدا ہو سکتا ہے۔

ناول کے پلاٹ میں خط وخال کی توضیح واقعاتی پیچیدگی سے ہوتی ہے اسی لیے خط وخال اور واقعاتی پیچیدگی کے درمیان ربط وتعلق کافی گہرا اور حد درجہ نفیس ہوتا ہے اس کی لطافت اور نفاست کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ واقعاتی پیچیدگی کے لیے کسی ایک واسطہ کو وجوہات کا ذریعہ قرار دیا نہیں جا سکتا بلکہ ہر ناول کے پلاٹ کے اعتبار سے واقعات میں پیچیدگی پیدا کرنے والے وجوہات' عوامل اور عناصر بالکل مختلف ہوتے ہیں۔ یہ بات امکانات میں سے ہے کہ کسی مرحلہ میں واقعاتی پیچیدگی میں یکسانیت کام کر جائے لیکن ایسے وقت تخلیق کار اپنی جدّت پسندی کے نتیجہ میں واقعاتی پیچیدگی میں تنوّع پیدا کر لیتا ہے اس طرح خط وخال سے ابھرنے والا ناول کا پلاٹ واقعاتی پیچیدگی میں داخل ہو کر شک وشبہ کی گنجائش پیدا کرتا ہے جس کی وجہ سے قصہ' واقعہ یا کہانی میں تحریک کے آثار پیدا ہو جاتے ہیں اور ذہنوں کے سوچ کے دائروں میں وسعت اور تنگی کا اندازہ ہوتا ہے۔ غرض واقعاتی پیچیدگی انسانی فطرت کی نفسیات کی عکاس ہوتی ہے اور یہ پیچیدگی کسی نہ کسی وجہ یا ایک سے زیادہ وجوہات کی بنیاد پر نمودار ہونے لگتی ہے جو رفتہ رفتہ سرعت کی طرف اپنا رخ بدل دیتی ہے۔

۳۔ پیچیدگیوں میں شباب:۔ کہانی کا یہ عمل پلاٹ کو مکمل طور پر بلندی تک پہنچا دیتا ہے اور اسے نکتۂ عروج سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے کیونکہ اس مرحلہ پر آکر کہانی کا ارتقاء عمل میں آتا ہے اور پلاٹ مکمل طور پر اپنی خوبیوں سے آراستہ ہو جاتا ہے۔ پلاٹ کے اجزائے ترکیبی میں "پیچیدگیوں میں شباب" ایک ایسا مرحلہ ہے جہاں آکر انسان کی تمام

نفسیاتی کشمکشوں کے سربستہ راز کھلتے ہیں اور غلط فہمیوں یا خوش فہمیوں کی کثرت سے ذہنی الجھاؤ میں شدّت پیدا ہو جاتی ہے ۔ واقعاتی پیچیدگی سے پلاٹ میں کرداروں کے درمیان الجھاؤ کے آثار پیدا ہو جاتے ہیں جو تیزی کے ساتھ واقعات کے دھارے کو بدلنے کے ذمہ دار ہوتے ہیں اور یہ بدلتے ہوئے واقعات کا سرا "پیچیدگیوں میں شباب" سے جا ملتا ہے۔ ناول کے پلاٹ کا یہ ایسا مرحلہ ہے جہاں کشمکشوں میں شدّت اور کرداروں میں غم و غصّہ اور کہانی میں تثلیثیت پیدا ہو جاتی ہے ۔ پیچیدگیوں میں شباب کی وجہ سے کہانی کے ابھرنے والے خط وخال اور واقعاتی پیچیدگی میں ایک نیا وسیلہ سر ابھارتا ہے اور اپنے عروج پر پہنچنے کے بعد کہانی کے روّیہ کا رخ بدلنے لگتا ہے اور یہی بدلتا ہوا رخ کہانی کو عروج سے دوبارہ پستی کی طرف ڈھکیلنے لگتا ہے جس کی وجہ سے ایک مرحلہ ایسا آجاتا ہے جو پیچیدگیوں میں شدّت اور کثرت کا سبب کہلایا جا سکتا ہے ۔ جیسا کے اس سے قبل کہا جا چکا ہے کہ یہ مرحلہ پیچیدگیوں کے نقطۂ عروج کا ہوتا ہے اسی لیئے پلاٹ میں اس کی وجہ سے ایک خوشگوار تبدیلی کے آثار رونما ہونے لگتے ہیں ۔ پلاٹ کے اس ذریعے سے قصّہ یا کہانی اپنی بلندی تک پہنچ جاتی ہے اور یہ پیچیدگیوں میں شباب کی وجہ سے ایک مرحلہ ایسا بھی آتا ہے جس کی وجہ سے تمام واسطے ٹوٹتے اور ذرائع محدود ہو کر کسی ایک نکتہ پر منجمد ہوتے نظر آتے ہیں ۔ اسی طرح پلاٹ کا یہ ایسا وسیلہ ہے جس میں تمام عوامل ۔ وجوہات، عناصر اور امکانات سب کچھ پیچیدگیوں کا شکار ہو کر شدّت سے دوچار رہتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ پیچیدگیاں اور غلط فہمیاں کبھی سلجھنے والے نہیں، اس طرح ایک ایسا مرحلہ جہاں پہنچ کر کسی قسم کے حل کی گنجائش نہ ہونے اور کوئی تدبیر سجھائی نہ دینے کے لوازمات یقین کی صورت میں سر ابھار دیں تو یہ مرحلہ ناول کے پلاٹ کے اجزائے ترکیبی میں "پیچیدگیوں

میں شباب" کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ غیر متوقع امکانات اور نفسیاتی غلط فہمیوں کی وجہ سے ناول کے پلاٹ میں اس قسم کی صورتحال پیدا ہوتی ہے جس کی وجہ سے قصہ اور کہانی میں تنوّع پیدا ہونے لگتا ہے اور قاری کا ذہن اس الجھن کا شکار رہتا ہے کہ ان پیچیدگیوں کا سدّباب کس طرح ممکن ہو سکتا ہے۔

سماجی عوامل اور انسانی حاجتیں ہی "پیچیدگیوں میں شباب" کی ذمہ دار قرار دی جا سکتی ہیں۔ ناول کے پلاٹ کی تنظیم اور آرائش کے دوران یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ "پیچیدگیوں میں شباب" کے دوران ایسے ہی وسائل کو بنیاد بنایا جائے جو انسان کی دسترس میں ہوں ورنہ ناول کا پلاٹ غیر فطری ہو کر رہ جائے گا۔ غرض ناول نگار پلاٹ کی ترتیب اور تزئین کے دوران اس بات کا خاص لحاظ رکھتا ہے کہ اس کا کوئی بھی SET فطرت سے غیر متعلق نہ ہو اور کوئی بھی ایسی بے ضابطگی یا بے اعتدالی پلاٹ کا جز نہ بن جائے جس کی وجہ سے پلاٹ کے وضع کرنے کے دوران اختیار کردہ تخلیقی قوت کہیں ضائع نہ ہو جائے۔ غرض "پیچیدگیوں میں شباب" کے توسط سے ناول کے پلاٹ میں مکمل فطری اور سماجی ضابطہ کاری سے کہانی کو سنوارا جاتا ہے اور اسی خصوصیت کی وجہ سے پلاٹ کے اجزائے ترکیبی میں "پیچیدگیوں میں شباب" کو ایک مکمل SET کی حیثیت حاصل ہے۔

۴۔ **پیچیدگیوں میں کمی:**۔ ناول کے پلاٹ کا یہ ایسا مرحلہ ہے جس میں کہانی یا قصہ کو فطری بنانے کے لیے اختیار کیے جانے والے وسائل کو کسی ایسے سماجی واسطے سے جوڑا جاتا ہے جس سے پیدا شدہ تلخیاں، پیچیدگیاں اور الجھاوے مخصوص دھارے میں

ہو جانا اس امر کی دلیل ہے کہ "پیچیدگیوں میں کمی" واقع ہو گئی ہے ۔ کہانی یا قصّہ کا یہ عمل بلندی سے رفتہ رفتہ اپنی حقیقت کی طرف واپس ہونے کا ذمہ دار قرار دیا جاتا ہے کیونکہ اس عمل کے ذریعے ناول نگار حقیقت کو سمجھنے والے غلط نظریوں سے پیدا ہونے والے وقتی ردّ و بدل کو ظاہر کر کے کہانی کے تنوع میں سدھار پیدا کرنے لگتا ہے ۔ یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ جس طرح ڈرامہ نگار تخیلی وحدتوں کے ذریعے کرداروں کو مکالموں کا سہارا دے کر انھیں زبانی جنگ کرنے پر مجبور کرتا ہے اسی طرح ناول نگار پلاٹ کو کسی ایک دھارے کی طرف متوجہ کرنے کے لیے سماجی واسطوں سے کام لیتا ہے جس کی وجہ سے قصہ میں پیدا ہونے والی پیچیدگیاں اور ان کے شباب میں تغیر پیدا ہونے لگتا ہے اور پلاٹ جو مختلف روّیوں اور الجھنوں سے وابستہ تھا رفتہ رفتہ اپنی واحد سمت اختیار کرنے لگتا ہے اور اسی سمت کے اختیار کرنے کے موقع پر پیچیدگیوں میں کمی کا پایا جانا ایک فطری عمل ہے ۔

ہر ناول نگار اپنے ناول میں قصہ اور کہانی کی مناسبت سے سماجی واسطوں کا استعمال کرتا ہے اور یہ واسطے غیر فطری نہیں ہوتے بلکہ اس قدر موزوں اور مطابقت رکھنے والے ہوتے ہیں کہ ناول کے قصّے میں اسی کی وجہ سے نئی روح پیدا ہو جاتی ہے ۔ عام طور پر سماجی واسطے ان معنوں میں استعمال کیا جائے گا جبکہ میل ملاپ اور آپسی بھائی چارہ کے علاوہ بچھڑے ہوئے احباب کو ملانے کے لیے جو طریقے اختیار کیے جائیں وہی در حقیقت سماجی واسطے ہیں ۔ اگر یہ واسطے نہ ہوں تو پیچیدگیوں میں کمی کا شائبہ تک ممکن نہیں ۔ ناول نگار کو پیچیدگیوں میں کمی کے لیے بیرونی وسائل تلاش کرنے نہیں پڑتے بلکہ وہ خود اپنی ذہانت اور کہانی کی ضرورت کے حساب سے

سماجی واسطے پیدا کر لیتا ہے۔ اُن واسطوں میں داستانوں عناصر یا غیر فطری عوامل کام نہیں کرتے بلکہ خالص معاشرتی عوامل کار فرما ہوتے ہیں۔ اردو کے بعض ناول نگاروں نے پیچیدگیوں میں کمی کے موقع پر غیر فطری عوامل کو بروئے کار لایا جس کی وجہ سے ناول کی فطری بالیدگی میں فرق پیدا ہو گیا۔ نذیر احمد کے ناول "ابن الوقت" میں حجتہ الاسلام کردار کے طویل مکالمہ نما خطبے پیچیدگیوں میں کمی کے موقع پر غیر فطری عوامل کے نمائندہ ہیں۔ عادل رشید کے ناول "بات کا زخم" میں پیچیدگیوں میں کمی کے موقع پر ہیرو کی قابلیت پر شک غیر فطری طور پر کہانی کے رخ کو دوسری جانب موڑ دیتا ہے۔ غرض پلاٹ میں سماجی واسطوں کے ذریعے "پیچیدگیوں میں کمی" کے اسباب کر کے پلاٹ کو مخصوص رجحان کی طرف راغب کیا جاتا ہے جس کی وجہ سے ناول کا پھیلاؤ سمٹ کر ایک خاص زاویہ کی طرف حرکت کرنے لگتا ہے۔

۵۔ سلجھاؤ کے آثار:۔ ناول کے کرداروں میں کشمکش کے خاتمہ اور پیچیدگیوں میں کمی کے باعث قصّہ میں انجام کے قریب پہنچنے کے وسائل پیدا ہونے کو "سلجھاؤ کے آثار" سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ عمل درحقیقت انجام کا پیش خیمہ ہوتا ہے تاہم اس عمل کے ذریعے پلاٹ کو نقطہ عروج سے نکال کر اختتامیہ سے قریب کر دیا جاتا ہے۔ ناول کا پلاٹ جب شباب پر پہنچتا ہے تو پیچیدگیاں اپنی انتہا کو پہنچ جاتی ہیں اور تمام تر پلاٹ اپنے عروج کی بلندی کو چھو لیتا ہے اور پھر رفتہ رفتہ اپنے انجام سے قریب ہونے لگتا ہے، پلاٹ کو ایسے موقع پر پیچیدگیوں میں کمی اور سلجھاؤ کے آثار سے دوچار ہونا پڑتا ہے اور اسی کی بدولت ناول کے انجام میں طربیہ المیہ یا پھر الم طربیہ کے لیے سازگار ماحول پیدا ہو جاتا ہے پلاٹ میں "سلجھاؤ کے آثار" جس قدر سبک اور

رواں ہونگے اسی قدر ناول میں جاذبیت پیدا ہو گئی۔ سلجھاؤ کے آثار ہی وہ وسیلہ ہیں جن کے توسط سے ناول کے پلاٹ کی مہم سر ہوتی ہے۔ یہ آثار نہ صرف حقیقی انداز کے ہوتے ہیں بلکہ ٹھیٹ سماجی حقائق سے مطابقت رکھتے ہیں، اگر آثار غیر فطری اور غیر سماجی ہوں تو ناول کی حیثیت داستان سے قریب کی ہو جائے گی۔ اردو کے اکثر ناول نگاروں نے سلجھاؤ کے آثار کے موقع پر غیر فطری انداز اختیار کیا اس لیے اردو میں بے حساب ناول اور ناول نگار ہونے کے باوجود پلاٹ کی کسوٹی پر وہ پورے نہیں اترے۔

ناول نگار، فنی طور پر قصے یا کہانی کو انجام تک پہنچانے کے لیے پلاٹ کو کئی بلندیوں اور پستیوں سے گذار کر کسی اہم انجام سے وابستہ کر دیتا ہے۔ اس دوران کشمکش کے مراحل اور پیچیدگیوں کے ذرائع ناول کو منظم و مربوط رکھتے ہیں اور پلاٹ میں اعتدال کی راہ متعین ہو جاتی ہے۔ ناول کے قصے میں واقعاتی پیچیدگی کے بعد ان میں شباب آجاتا ہے اور پھر قصے کو بلندیوں سے پھر پستیوں کی طرف گامزن کیا جاتا ہے جس وقت پیچیدگیوں میں کمی کے بعد قصے کو سلجھانے کے آثار پیدا ہو جاتے ہیں جس کی وجہ قصہ انجام کی تعین کردہ سمت کی جانب رواں دواں ہو جاتا ہے۔ عام طور پر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ پلاٹ کا اختتام تک پہنچنے سے پہلے اختیار کی جانے والی سج دھج درحقیقت "سلجھاؤ کے آثار" کی نمائندہ ہے۔

کسی بھی ناول میں "سلجھاؤ کے آثار" کا وجود لازمی ہے ورنہ ناول کا پلاٹ اپنے انجام سے ہمکنار نہ ہو سکے گا۔ ناول کے اختتامیہ کا تمام تر دار و مدار "سلجھاؤ کے آثار" پر ہوتا ہے۔ الجھنیں اور پیچیدگیاں جب تک سلجھنے کا نام نہیں لیتیں

مقصدی طور پر ناول کا اختتام ممکن ہی نہیں۔ اسی لیے ناول نگار پلاٹ کو اختتام تک پہنچانے سے پہلے کسی سازگار ماحول کے ذریعے ایک خاص زاویہ کا تعین کر لیتا ہے اور یہی زاویہ کہانی کے تمام عوامل کو انتشار سے نکال کے یکجا ہونے اور سمٹنے کی طرف مائل کرتا ہے۔ کہانی میں پیدا شدہ انتشار اور کرداروں میں تصادم پر اختتامی یکسوئی کا غالب آنا "سلجھاؤ کے آثار" میں شمار کیا جاتا ہے۔

سلجھاؤ کے آثار میں "اختتامی یکسوئی" سے مراد پلاٹ کو اختتام تک پہنچانے سے قبل کرداروں اور واسطوں میں وقوع پذیر ہونے والی وہ تنظیمی صلاحیت ہے جس کی وجہ سے پلاٹ کے انجام کو المیہ یا طربیہ یا پھر الم طربیہ سے وابستہ کرنے میں مدد ملتی ہے۔ درحقیقت یہ عمل ناول کے پلاٹ میں تمام تر انتشار کو یکسوئی سے ہمکنار کرتا ہے تاکہ مناسب اور موزوں انجام کے ذریعے ناول میں اختتام عمل میں لایا جاسکے۔

سلجھاؤ کے آثار میں جس قسم کی گیرائی رہے گی، اسی قدر ناول کے پلاٹ کے انجام میں موزونیت اور مناسبت پائی جائے گی۔ اس مرحلہ میں اگر ناول نگار ایک ایسا موڑ لیتا ہے جس پر تمام تر انجام کا دارومدار ہوتا ہے۔ الجھاؤ کے آثار میں کہانی اور قصے کے لوازمات کو پیش نظر رکھا جاتا ہے اور ناول نگار تمام تر قصے کو پیش نظر رکھتے ہوئے سلجھاؤ کے آثار پیدا کرتا ہے اس طرح ناول کا پلاٹ "سلجھاؤ کے آثار" کے توسط سے اختتام قصہ کے بہت قریب پہنچ جاتا ہے۔

۶۔ **اختتامیہ:۔** ناول کے پلاٹ کا وہ آخری مرحلہ جس میں ناول نگار تمام تر قصے یا کہانی کے انجام کو پیوست کر کے پلاٹ کو کسی فطری اور اصولی مقصد سے وابستہ کرتا ہے وہی اختتامیہ کہلاتا ہے۔ پلاٹ کا یہ حصہ درحقیقت قصے یا کہانی کے ختم ہونے

کی دلیل ہے۔ اس مرحلہ میں ناول نگار موزوں اور مناسب انداز میں کہانی کی مطابقت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے پلاٹ کو انجام سے وابستہ کر دیتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ انجام کے توسط سے کرداروں اور اقدار میں تصادم پیدا ہو لیکن یہ بات کوئی ضروری نہیں کہ انجام کو کسی اخلاقی یا مذہبی قدر سے مانوس کیا جائے بلکہ خالص سماجی اور فطری اصولوں کے پیشِ نظر کسی بھی ناول کا اختتامیہ عمل میں آتا ہے۔

اختتامیہ درحقیقت پلاٹ کا وہ حصّہ ہے جہاں آکر تمام تر تصادم اختتام پذیر ہوتا ہے اور کردار کہانی کی بنیاد پر اپنی منزل کو پہنچ جاتے ہیں۔ اگر کرداروں کو منزل تک نہ پہنچایا جائے تو ایسے اختتامیہ کو "غیر مکمل اختتامیہ" کہا جائے گا۔ بعض ناولوں کے پلاٹ تو منظم اور مربوط ہوتے ہیں لیکن ان کا اختتامیہ کسی نہ کسی تشنگی اور ادھورے پن کی نشاندہی کرتا ہے "چائے کے باغات" ناول کے اختتامیہ میں اس قسم کی جھلک نمایاں ہے۔ ایسے ناول جن کا پلاٹ مکمل ہو جائے اور کہانی بھی اختتام پذیر ہو لیکن انجام کو ادھورا یا تشنہ چھوڑ دیا جائے تو اُسے "تشنہ اختتامیہ" کا نام دیا جائے گا۔ عموماً اختتامیہ، المیہ، طربیہ یا پھر الم طربیہ ہوتا ہے لیکن جس نہج پر ختم کیا جاتا ہے اس کی نوعیت کے اعتبار سے اسے مختلف نام دیئے جا سکتے ہیں۔

(۱)۔ مکمل اختتامیہ:۔ ناول کی کہانی ختم ہو جائے اور انجام کو کسی فتح و کامیابی، خوشی یا غم، افسردگی یا مسرت، ناکامی یا نامرادی یا پھر انجام کو الجھائے بغیر ہر عمل کے حصول سے وابستہ کر دیا جائے تو اسے مکمل اختتامیہ کہا جائے گا۔ اس قسم کے اختتامیہ پر انجام ظاہر کر دیا جاتا ہے اور کہانی کا خاتمہ ہو جاتا ہے جس کے بعد کسی تاثر کے قائم ہونے کا امکان نہیں بلکہ کسی نیک یا بد تاثر پر کہانی کو ختم کر دیا جاتا ہے اس لیے مکمل اختتامیہ

سے کسی ایک تاثر کی تکمیل ہوتی ہے اور سوچ و فکر کے دھارے ناول کے انجام پر رک جاتے ہیں جس کی وجہ سے تخیل بھرپور طور پر اختتام کے ذریعے بند ہو جاتا ہے جس کے بعد مزید سوچ اور پلاٹ کی توسیع ممکن نہیں۔ اس طرح مکمل اختتامیہ کے ذریعے پلاٹ اور کہانی کو کسی ایک معاشرتی تاثر سے قریب کرکے پلاٹ کی وسعتوں کو ہمیشہ کے لیے ختم کر دیا جاتا ہے اور یہی انجام "مکمل اختتامیہ" کہلائے گا۔

۲۔ سائنٹیفک اختتامیہ:۔ ناول کے پلاٹ کے انجام کو کسی ایسے مرحلے پر ختم کیا جائے جہاں کوئی تاثر پیدا کرنے کے بجائے قاری کو سوچنے کا موقع دیا جائے تو اسے "سائنٹیفک اختتامیہ" کہا جائے گا۔ عام طور پر اختتامیہ کو کسی ایسے نکتے پر ختم کیا جاتا ہے جس پر قاری کے سوچ کے دائرے وسیع ہونے لگتے ہیں اور انجام کو بنیاد بنا کر قاری کہانی کے نئے نئے رخوں کے بارے میں سوچنے لگتا ہے۔ غرض ایسا انجام جو قاری کے ذہن کو سوچنے پر مجبور کرے اُسے "سائنٹیفک اختتامیہ" کہا جائے گا۔

۳۔ امکانی اختتامیہ:۔ ناول کا ایسے مرحلے پر اختتام پذیر ہونا جبکہ کہانی ادھوری محسوس ہو اور انجام کسی امکان سے وابستہ رکھا جائے تو اسے "امکانی اختتامیہ" کہا جائے گا۔ اس قسم کے اختتامیہ میں کہانی کا رخ نہ کسی قسم کے خاتمہ پر ہوتا ہے اور نہ ہی کسی تاثر پر، بلکہ کسی موہوم امکان کے سہارے کہانی کو انجام سے ہمکنار کیا جاتا ہے۔ ایسے مرحلہ میں کہانی کا انجام قاری کو یہ احساس دلاتا ہے کہ اختتامیہ اس کی اپنی زندگی کا ایک حصّہ ہے۔ اس طرح امکانی اختتامیہ کے ذریعہ پلاٹ میں قاری کی شرکت مسلّم ہو جاتی ہے۔

ناول کے اختتامیہ کے الغرض تین مرحلوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ

ناول نگاری شعوری طور پر کہانی کو کسی نہ کسی طرز کے اختتامیہ سے وابستہ کرنے کے لیے مجبور رہے اور وہ فطری طور پر کہانی کے انجام کے لیے کوئی نہ کوئی ذریعہ ڈھونڈتا ہے یہ ذریعہ نہ صرف سماجی اور معاشرتی ہوتا ہے بلکہ حد درجہ فطری بھی۔ اسی لیے ناول کے اختتامیہ میں کوئی ہیر پھیر نہیں ہوتا۔ وہ فطری انداز پر ختم ہوتے اور کہانی کے تمام ہونے کا اعلان کرتے ہیں۔ درحقیقت ناول کے اختتامیہ پر نہ صرف کہانی بلکہ پلاٹ اور اس کے ساتھ ہی ناول بھی اختتام پذیر ہوتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ ناول کے اختتامیہ پر سادہ یا پھر جذباتی انداز اختیار کیا جائے لیکن انجام کسی مرحلہ پر کیوں نہ ہو اس کے ساتھ ہی پلاٹ کا تمام ہونا بھی لازمی ہے۔

ناول کے پلاٹ میں اختتامیہ کے ذریعے کہانی مختلف مرحلوں سے گذر کر منزل پر پہنچ جاتی ہے اور پلاٹ کا منزل سے ہمکنار ہونا ناول کے انجام کی دلیل سمجھا جاتا ہے۔ غرض ایک ناول کا پلاٹ خط و خال، واقعاتی پیچیدگی، پیچیدگیوں میں شباب، پیچیدگیوں میں کمی، سلجھاؤ کے آثار اور اختتامیہ جیسے چھ اہم وسیلوں سے وابستہ رہ کر اختتام پذیر ہوتا ہے اور ان ہی وسیلوں کو پلاٹ کے اجزائے ترکیبی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

ناولوں میں پلاٹ کے تشکیلی لوازمات

ناول کے فن میں پلاٹ کو مخصوص شکل دینے کی روایات کو پلاٹ کے تشکیلی لوازمات کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ ناول کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ وہ کئی کرداروں پر مشتمل ایک منظم، مربوط اور مکمل پلاٹ کی نمائندگی کرتا ہے جس میں قصہ یا کہانی اپنے بھرپور انداز میں آغاز، عروج اور انجام کے ذریعے اپنے المیہ یا الم طربیہ یا پھر طربیہ کے توسط سے پلاٹ کے اختتام کا اعلان کرتی ہے۔ غرض ناول میں پلاٹ کا وضع کرنا یا پھر پلاٹ کی ترتیب میں اپنا اثر دکھانے والے عوامل اور عناصر کو پلاٹ کے تشکیلی لوازمات کہا جاتا ہے۔ کہانی یا ناول کا پلاٹ بذات خود عالم وجود میں نہیں آتا بلکہ تخلیقی ذہن رکھنے والے ادیب یا فنکار کے فہم و ادراک کو متحرک یا متزلزل یا پھر متاثر کرنے والے عمل یا واقعہ سے تعمیر ہونے والا زائچہ پلاٹ کہلائے گا۔ پلاٹ کا ذہن میں آنا بذات خود تخلیقی اور سائنسی عمل ہے جو سوچتے ذہن اور دیکھتی آنکھ کا کارنامہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ غرض جس وقت پلاٹ ایک کچے خاکے کی طرح ذہن میں آتا ہے تو اس کو استدراجی طریقے سے ارتقاء پانے اور نمو کی صلاحیت پیدا کرنے کے لیے کئی عوامل کا سہارا لیا جاتا ہے جو پلاٹ کے تشکیلی لوازمات کے ضمن میں شمار کیے جاتے ہیں جن کی تفصیل

کچھ اس طرح بیان کی جا سکتی ہے۔

۱۔ جزئیات (۲) ایمائیت (۳) تنوع (۴) جذبات
(۵) ہیئت (۶) داخلی کیفیت (۷) خارجی کیفیات (۸) مطابقت
(۹) قوتِ بیان

جب کسی پلاٹ کو اوپر درج کیے گئے عوامل کا سہارا ملتا ہے تو وہ ایک مکمل اور بھرپور پلاٹ کا درجہ رکھتا ہے اور ان تمام لوازمات کی اثر آفرینی کے بعد ہی ناول نگار کو پلاٹ کی بنیاد پر ناول لکھنے کا احساس ہوتا ہے اور وہ اپنے قوتِ بیان کے سہارے تمام تر پلاٹ کو قصے سے مربوط کرتے ہوئے کہانی ترتیب دیتا ہے جو مختلف کرداروں کے اطراف گھومتی اور اپنی داخلی اور خارجی صلاحیتوں کی بنیاد پر عوام میں مقبول یا غیر مقبول ہوتی ہے۔ ناول کی کامیابی کا دار و مدار پلاٹ میں موجود طاقتور فہم و ادراک پر ہوتا ہے جو تخلیقی ذہن رکھنے والا فن کار پلاٹ کے تشکیلی لوازمات کو بروئے کار لاتے ہوئے استعمال کرتا ہے۔ چونکہ پلاٹ کی تشکیل ایک بھرپور ارتقائی طریقہ Process ہے اس لیے اُس کے لوازمات سے آگاہی ضروری ہے۔ ذیل میں ان کی تفصیلات پیش ہیں:

۱۔ جزئیات: ۔ ناول کے پلاٹ میں درپیش مسائل اور در آتے والے معاملات کے چھوٹے سے چھوٹے عمل کی پوری تفصیل اور اس کی مکمل وضاحت کا طریقہ اختیار کرنا "جزئیات" کہلاتا ہے۔ پلاٹ سے متعلقہ فروعات اور چھوٹے چھوٹے امور کی فطری اعتبار سے ضرورت کے مطابق تفصیل بیان کرنا درحقیقت "جزئیات" کہلائے گا۔ جزئیات کے لیے پلاٹ اور قصے کی ضرورت کا لحاظ لازمی ہے ورنہ جزئیات بیجا اور

پلاٹ میں پیوند کاری کی حیثیت حاصل کر لیں گے۔

ناول نگار کو اس قدر حساس اور باشعور ہونا لازمی ہے کہ وہ پلاٹ کی ضروریات کا لحاظ کرتے ہوئے جزئیات کا سہارا لے۔ جزئیات میں تمام معاشرتی عوامل اور طرز زندگی کے اصول اور طریقوں کے علاوہ ماحول اور فطرت کی تفصیل شامل ہے۔ ناول میں جزئیات کا شمار درحقیقت میناکاری کا درجہ رکھتا ہے اور حساس ناول نگار کو اندازہ ہوتا ہے کہ جزئیات کا ذکر کس حد تک ہونا چاہیئے جس طرح ایک مصور تصویر بناتے وقت رنگ، اس کی مقدار اور اس کے مناسب استعمال سے تصویر میں خوبصورتی پیدا کرتا ہے اسی طرح ناول نگار جزئیات سے ناول کو دلچسپ بنا دیتا ہے اگر مصور کے قلم میں رنگ زیادہ ہو جائے تو جس طرح تصویر بدہئیت اور بدرنگ ہو جاتی ہے اسی طرح جزئیات کو پلاٹ میں بیجا داخل کرنے سے ناول کے حُسن میں فرق آجاتا ہے۔

عموماً جزو مل کر کل کی تخلیق ہوتی ہے ناول میں دلچسپ اور موزوں جزئیات کی شمولیت کے ساتھ ساتھ پلاٹ میں توسیع اور ارتقاء عمل میں آنے لگتا ہے اگر جزئیات قصہ کے بیان میں سقم رہ جائے تو ناول کے پلاٹ میں ٹھہراؤ آجاتا ہے اور بعض موقعوں پہ ناول کا قاری خود محسوس کرتا ہے کہ قصہ کے بیان کی رفتار میں کمی آگئی ہے۔ پلاٹ کا سستی اختیار کرنا اور کسی مرحلہ پر منجمد ہو جانا یہ تمام کیفیات "جزئیات" کی کمی کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ لازمی نہیں کہ پلاٹ کی تشکیل کے دوران ایک ایک مرحلہ کی جزئیات کو بیان میں لایا جائے بلکہ یہ معاملہ ناول نگار کی قوت تمیز سے متعلق ہوتا ہے اور وہ اس بات پر قدرت بھی رکھتا ہے کہ جزئیات میں واقعہ کے کس پہلو کو نمایاں کرنا چاہیئے

اور کس پہلو کو نظر انداز کیا جانا چاہیئے۔ اسی طرح ناول نگار اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے قاری کی پسند و ناپسند کے لحاظ کو بھی جزئیات میں پیشِ نظر رکھتا ہے۔ ایک سوچے سمجھے تخلیقی منصوبہ کے تحت جزئیات کی کارفرمائی عمل میں آتی ہے جس کی وجہ سے پلاٹ کی تشکیل میں تواتر اور تناسب پیدا ہوتا ہے ورنہ پلاٹ بے ہنگم اور بے ربط ہونے کے علاوہ قصّہ اور واقعہ کا پلندہ بن جائے گا۔ اسی لیے پلاٹ کی تشکیل میں "جزئیات" کو تناسب اور تواتر پیدا کرنے کا ایک اہم ذریعہ قرار دیا جائے گا۔

۲۔ ایمائیت:۔ قصّہ کی تشکیل کے دوران فن کار کو جہاں تفصیلی وضاحت اور چھوٹے سے چھوٹے عمل کا سہارا لینا پڑتا ہے وہیں بعض ضروریات کے ذکر کے لیے "ایمائیت" کو بروئے کار لانا پڑتا ہے۔ کسی واقعہ کی تفصیل کے بجائے اسے اشارہ اور کنایہ سے اظہار اور بیان میں لانا "ایمائیت" کہلاتی ہے۔ اس طریقہ سے ناول نگار نہ صرف پلاٹ کو موزوں اور مناسب بنانے کی کوشش کرتا ہے بلکہ پلاٹ کے غیر ضروری متن کی تراش خراش کا کام بھی انجام دیتا ہے۔ ایمائیت سے ناول کے پلاٹ میں موزونیت پیدا ہوتی ہے اور قصّہ یا کہانی سے غیر متعلق معاملات کو بیدخل کیا جاتا ہے۔

پلاٹ کی تشکیل کے موقع پر ایمائیت کا لحاظ رکھنا اس لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ ناول نگار ممکنہ طور پر پلاٹ کی مرکزیت سے بھٹکنے نہ پائے۔ عموماً ایسا دیکھا گیا ہے کہ طویل ناولوں میں "ایمائیت" کی عدم موجودگی، وہ مرکزی قصّہ سے کافی دور ہو جاتے ہیں داستانوں میں ایمائیت کی کمی کی وجہ سے طویل اور طفیلی واقعات کی بہتات ہو تی ہے اگر

جائے تو پلاٹ میں دور نگی پیدا ہوجاتی ہے اور ذیلی اور طفیلی واقعات کے ابھر آنے کی وجہ سے مرکزی قصہ جس پر پلاٹ کی بنیاد ہوتی ہے پس پشت چلا جاتا ہے اور پلاٹ کی تشکیل میں کئی رکاوٹیں کھڑی ہوجاتی ہیں۔ "ایمائیت" کی وجہ سے پلاٹ میں در آنے والے غیر ضروری اور ذیلی وطفیلی واقعات کو اشارہ کے ذریعہ اظہار میں لاکر پلاٹ کو رواں اور دلچسپ بنایا جاتا ہے۔ پلاٹ کی تشکیل میں یہ عمل اس لیے ضروری ہوجاتا ہے کہ مرکزی قصّہ کو لطیف اور واضح بنایا جاسکے۔

ناول کے پلاٹ کی تشکیل گو کہ ایک بھرپور قصّہ یا واقعہ پر ہوتی ہے لیکن اس میں کئی ذیلی سانحات اور واقعات کا سہارا بھی لازمی ہوتا ہے جس کے بغیر ناول ایک خشک قصّہ بن کر رہ جاتا ہے۔ ناول کے پلاٹ کی تشکیل میں "ایمائیت" کی شمولیت سے یہی فائدہ ہوتا ہے کہ جزئیات کا شمار کرتے ہوئے ناول نگار بہت سے معاملات کو اشارتاً بیان کرتا ہے تاکہ طوالت سے قاری کو مضمحل نہ کیا جائے۔

ایمائیت کی وجہ سے پلاٹ میں شگفتگی پیدا ہوتی ہے اور کہانی کی فضا میں ہمواریت اور لائحہ عمل کی تشکیل ہوتی ہے۔ گو کہ ایمائیت کا عمل ناول کے پلاٹ میں تفصیلات سے اجتناب کا آئینہ دار ہے لیکن اسی اشاراتی عمل سے وہ کام لیے جاتے ہیں جو تفصیلی بیان سے بھی ممکن نہیں پلاٹ کی تشکیل میں "ایمائیت" سے مسرت وشادمانی غم وافسردگی، انہوں نے حالات اور غیر یقینی کیفیات کے موقع پر بہت ہی بہتر انداز میں کام لیا جاتا ہے عام طور پر کسی کی موت کا تفصیلی بیان اس قدر اثر انداز نہیں ہوسکتا جتنا کہ شمع کے بجھنے کی کیفیت سے ماحول کی عکاسی کی جائے۔ اسی طرح سیاہ بادلوں کے بیان سے غموں کے اشارہ کا کام لیا جاتا ہے۔ ایسی

دستیاب ہیں جن سے بیان سے زیادہ اشارے سے پورے ماحول کی کیفیت کے اظہار کی نمائندگی ملتی ہے۔ ناول نگار پلاٹ کی ترتیب وتشکیل کے دوران ایسے لوازمات کو بھی پیشِ نظر رکھتے ہیں تاکہ بیانیہ سے زیادہ ایمائیت سے تاثر پیدا کیا جا سکے۔ اس عمل سے چونکہ ناول میں شگفتگی پیدا ہوتی ہے۔ اسی لیے "ایمائیت" کو بھی پلاٹ کے لوازمات میں ایک اہم جزو کا درجہ دیا جاتا ہے۔

۳۔ موضوع :- پلاٹ کی تشکیل میں موضوع کا تعین بھی ایک اہم مسئلہ ہے۔ ناول نگار کو پلاٹ کی تشکیل کے وقت اس کے موضوع کے تعین پر توجہ دینی ضروری ہوتی ہے جب تک موضوع کا تعین نہ ہو جائے پلاٹ کی ہیئت تیار ہونے نہیں پاتی۔

دُنیا کے ہزار ہا مسائل میں سے کسی اہم مسئلہ کو پلاٹ میں اظہار اور کہانی کا ذریعہ بنانا "موضوع" کہلاتا ہے۔ جس کے توسط سے تخلیق کار مسائل کے ہجوم اور ان میں انسانی زندگی کے عمل کو متحرک کر کے کہانی کو کسی سلجھاوے کی طرف لے جاتا ہے۔ موضوع کا تعین تخلیق کار کی اپنی ذہنی سطح پر یا پھر وقت وحالات کے درپیش سنگین مسائل سے عالم وجود میں آتا ہے یہی وجہ ہے کہ "موضوع" کا تعین صرف عشق اور جذبات سے نہیں کیا جانا چاہیئے اگرچہ انھیں بھی زندگی کے لازمے کی حیثیت حاصل ہے لیکن "محبت" ہی سب کچھ نہیں۔ تاہم اُردو ناولوں میں بیشتر موضوعات کا رجحان عشق ہی ہوتا ہے۔

درحقیقت ناول کے پلاٹ کی تشکیل میں "موضوع" فنکار کے رجحان اور اس کے احساس کا آئینہ دار ہوتا ہے اور فنکار سماج اور معاشرہ کے جس موضوع کو چاہے اپنی تخلیق میں اظہار کا وسیلہ بنا سکتا ہے۔ ناول کے لیے یہ شرط ہے کہ اس کا موضوع زمینی ہو لیکن مہاتی ناولوں میں موضوع کا رجحان بالکل مختلف ہو جاتا ہے۔

ایسے موقعوں پر بھی ناول کے قصّے کا بہاؤ کسی نہ کسی موضوع سے وابستہ ہونا لازمی ہے۔

بغیر موضوع کے ناول اور پلاٹ کی تشکیل ممکن ہی نہیں۔ ناول نگار کے ذہن میں کسی نہ کسی موضوع کا دھندلا سا خاکہ ضرور ہوتا ہے جسے وہ بیان کے ذریعہ واضح کرتا جاتا ہے یہی وجہ ہے کہ ناول کی ابتدا میں اس کا موضوع نمایاں ہونے نہیں پاتا لیکن جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی جاتی ہے موضوع کی نمائندگی واضح ہوجاتی ہے اور انجام پر تو موضوع کا بھرپور اظہار دکھائی دیتا ہے۔

بعض ناولوں میں بیک وقت کئی موضوعات کارفرما ہوتے ہیں جس کا تعلق تخلیق کار کی فنکارانہ چابکدستی پر ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناول "کارِجہاں دراز ہے" میں جہاں ایک اہم سادات خاندان کی سوانح کا موضوع اپنا اثر دکھاتا ہے وہیں جنگ آزادی کے سورماؤں کی کارگزاریاں بھی موضوع کا ذریعہ بنتی ہیں۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ناول کے پلاٹ کی تشکیل میں ناول نگار اپنی ضرورت اور طبیعت کی موزونیت کے اعتبار سے موضوع کا انتخاب کرکے اس کے اطراف واکناف کہانی کے تانے بانے بُنتا جاتا ہے۔ جس سے ناول میں حُسن آفرینی اور کسی معاملہ یا مسئلہ کی نمائندگی کا وصف پیدا ہوجاتا ہے۔

۳۔ جذبات:۔ ناول نگار کو پلاٹ کی تشکیل کے موقع پر جذبات کے موزوں اور مناسب اظہار کی طرف خصوصی توجہ دینی ہوتی ہے چونکہ ناول کے کرداروں میں ربط وتعلق کا تمام تر دارومدار اسی احساس پر ہوتا ہے گو کہ ناولوں میں غالب جذبہ بالعموم پری حُسن وعشق کا تصادم اور محبت کی فراوانی ہوتا ہے تاہم اسی جذبے کی موافقت اور مخالفت میں کئی دیگر جذبے پلتے ہیں۔ ناول میں ان تمام جذبات کا اظہار پورے لوازمات

کے ساتھ ضروری ہے اس لحاظ سے کرداروں کے روّیہ سے پیدا ہونے والے تمام احساسات کا ناول میں احاطہ کرنا فنی طور پر "جذبات" کہلائے گا۔ ناولوں میں کرداروں کے روّیہ کی تائید اور رد کے موقع پر ایسے جذبات کی عکاسی لازمی ہو جاتی ہے جو تصادم کی فضا ہموار کرتے ہیں۔

غصّہ، ناراضگی، برہمی، چاہت، مخالفت، اختلاف، چپقلش اور ایسے ہی نہ جانے کتنے موضوعات ہیں جن کو موقع اور محل کی مناسبت سے ناول نگار استعمال کرتے رہتے ہیں اور ان کے توسط سے ناول میں تحریک کا عمل نمایاں ہوتا ہے۔ یہ عمل نہ صرف جذبات کا نمائندہ ہوتا ہے بلکہ ناول نگار کی فنی دلچسپی سے متعلق بھی ہوتا ہے ناول نگار میں جس قدر لطیف جذبوں اور جمالیاتی حُسن کو محسوس کرنے کی صلاحیت ہوگی، اتنا ہی وہ کامیابی کے ساتھ "جذبات" کی عکاسی سے کام لے سکے گا۔

ناول نگار جب جذبات میں سطحیت کو شامل کرتا ہے تو فن میں اوچھاپن سرایت کرنے لگتا ہے اور ناول کی ادبیت میں فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ اس لیے ناول نگار کو "جذبات" کے اظہار کے موقع پر پورے احتیاط سے کام لینا پڑتا ہے۔ اعلیٰ قسم کے ناولوں میں جذبات کے معیاری پن کی وجہ سے انھیں ادبی اور معاشرتی طور پر مقبولیت حاصل ہوتی ہے۔

اُردو کے بیشتر ناول نگاروں میں "جذبات" کے موقع پر عدم سنجیدگی اور موقع پرستی کا اظہار نہ ہونے کی وجہ سے اکثر ناول کمزور پڑ جاتے ہیں۔ ہر کردار کے جذبات اس کے اپنے سماجی رشتے سے بندھے ہوئے ہوتے ہیں اور کامیاب ناول نگار ان سماجی رشتوں کا لحاظ کرتے ہوئے متنوع طور پر جذبات کی پیش کشی

پر توجہ دیتا ہے۔ اسی لیے ناول کے پلاٹ کی تشکیل کے موقع پر "جذبات" کے بیان کو بھی خصوصی اہمیت حاصل ہے اور جس کے بغیر ناول میں تحریک پیدا نہیں ہوتی۔ اس لیے ناول نگار کو "جذبات" کا سہارا لینا ضروری ہے۔

۵۔ ہیئت:۔ ناول لکھنے کے دوران فن کے تقاضوں کی تکمیل پر توجہ دینا اور عملی طور پر انھیں سلوک میں لانا ایک ناول نگار کا خوشگوار فریضہ ہے۔ عام طور پر کسی بھی قصّہ کے آغاز، تصادم اور انجام کے پیشِ نظر کرداروں کو وضع کر کے ان کے عمل کو قصّہ کے ربط و تسلسل سے جوڑے رکھنا ایک فن کا درجہ رکھتا ہے جسے ناول میں اہم حیثیت دی جاتی ہے۔ بنیادی طور پر ناول کی ضروری شرطوں کی پابجائی اور قصّہ کو شرط سے مربوط رکھنے کی کوشش "ہیئت" کہلائے گی۔

ہیّت کا اطلاق ناول کے مکمل فن پر ہوتا ہے چنانچہ پلاٹ میں ہیّت کے تانے بانے بن کر اس کی ایک مخصوص شکل مدوّن کی جاتی ہے جو اپنے تلازموں اور اصولوں کی تکمیل کی وجہ سے اپنی انفرادی صورت گری رکھتی ہے اور یہی عمل "ہیّت" کا متقاضی ہوتا ہے۔ ہر فن کسی نہ کسی ہیّت کی شکل میں نمودار ہوتا ہے اور جس فن میں اس کے اصولوں کی خصوصیات زیادہ ہونگی وہی اس کی ہیّت قرار دی جائے گی۔

جس طرح ایک جسم کی خوبصورتی میں تناسب اعضاء اور قد و قامت کا لحاظ رکھا جاتا ہے اسی طرح ناول کے پلاٹ میں ہیّت کو یہی درجہ حاصل ہے درحقیقت ہیّت کا عمل پلاٹ کو متناسب شکل و شباہت اور حسن و دلکشی سے منسلک رکھتا ہے پلاٹ میں تمام تر فنی خوبیوں کا التزام اسی ہیئت سے قائم رہتا ہے۔ اگر ہیّت میں کمی آجائے یا کوئی فنی خامی رہ جائے تو تمام تر فن پارہ ادبی بے اعتدالیوں کا شکار

ہوجاتا ہے اور قاری کی دلچسپی کو مجروح کرکے تسلسل اور روانی کے بیچ لہر کا سبب بنتا
ہیئت کی بے اعتدالیوں سے ادبی معیار متاثر ہوتا ہے اور کوئی بھی فن پارہ
کے معیار تک پہنچ نہیں سکتا۔ ناول کی ہیئت کے مقررہ تلازموں سے ہٹ کر اگر کو
فن کار دوسری اصناف کی ہیئتوں کو اس فن میں دخیل کرتا ہے تو ہیئت کی اس تبد
سے ادبی معیار متاثر نہیں ہوتا بلکہ اسے ایک نئے "صنفی تجربے" سے تعبیر کیا جاتا
لیکن اس معاملہ کو بلند تر ادبی تلازموں کے ذریعہ ہی ممکن بنایا جا سکتا ہے۔

قدیم تصورات کے مطابق ناول کو صرف "ناول کی ہیئت" میں لکھنا ہی فر
سمجھا جاتا رہا لیکن دورِ حاضر کے تقاضوں نے ناول کی ہیئت کو کئی جدید اصولوں سے مالا
کر دیا ہے اور پلاٹ کی تشکیل کے دوران ایک ناول نگار ہیئت کے دو یا دو سے زیاد
تلازموں کے استعمال پر توجہ دینے لگا ہے۔ جس سے ایک فن پارہ کے پلاٹ کی وسع
میں اضافہ ہو گیا ہے۔ یہاں پر بغیر کسی تبصرہ کے قرۃ العین حیدر کے ناول "کارِ جہا
دراز ہے" کا ذکر بے محل نہ ہوگا جو بیک وقت ہندوستانی جد و جہد آزادی کی تار
بھی ہے اور سادات بارہہ کی سوانحی کتاب کے ساتھ ساتھ ایک دلچسپ ناول بھ
چونکہ "کارِ جہاں دراز ہے" کے پلاٹ میں ناول کے تلازمے اکثریتی اثرات کے علمبردا
ہیں اور اس کی فنی خصوصیت بھی ناول کی طرف مائل ہے۔ اسی لیے "کارِ جہاں درا
ہے" ایک بھرپور ناول ہے جس میں تاریخ اور سوانح کی ہیئتیں بھی کارفرما ہیں۔ اس طر
پلاٹ میں ناول کی ہیئت کو برقرار رکھتے ہوئے دوسرے صنفی تجربوں کو برتنے کی
گنجائش دوسرے اصنافِ نثر کے مقابلے میں "ناول" کی وسعت کا ثبوت دیتی ہے۔

پلاٹ کی تشکیل کے دوران اگر ناول نگار ناول کی ہیئت کو مرکزی حیثیت

دیتا ہے اور دیگر اصناف کی شمولیت کے ساتھ انھیں ثانوی اور ذیلی حیثیت کا علمبردار سمجھتا ہے تو اس کی ہیئت کی بنا پر وہ ایک ناول قرار دی جائے گی۔ اس کے علاوہ پلاٹ کا ہیئت سے رابطہ ہونے کے بعد جو فن ابھرتا ہے وہ کئی موضوعات سے مالا مال ہو سکتا ہے۔ چنانچہ تاریخی، معاشرتی، سیاسی، سماجی اور اسی قبیل کی بے شمار ناولوں کا وجود اس بات کا پتہ دیتا ہے کہ ہیئت کے عمل کی وجہ سے فن اور پلاٹ میں توازن قائم رہتا ہے اور موضوعاتی بنیاد پر ناولوں کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ پلاٹ کی ہیئت کا عمل جس قدر کمزور پڑتا جائے گا اتنا ہی ناول بے وقعت ہوتا جائے گا۔ اردو میں بے شمار ناول اور ناول نگار ہونے کے باوجود ان کی عدم مقبولیت کے اسباب یہی ہیں کہ ناول نگاروں نے فن، موضوعات اور پلاٹ کی طرف توجہ دی اور بے شمار موضوعاتی، فنی اور اچھوتے پلاٹ پر مبنی ناول تو وجود میں آ گئے لیکن اُن میں ہیئت کی تشکیل مناسب نہ ہونے کی وجہ سے انھیں ادبی یا معیاری ناولوں میں جگہ نہ دی جا سکی۔

اُردو زبان کے ناولوں میں ہیئت کا تصوّر تخلیق کار کی بے توجہی کا شکار رہتا ہے اسی لیے اُردو میں ناولوں کی کثیر تعداد ہونے کے باوجود کسی جدّت پسندی کا ظہور ممکن نہیں۔ ناول نگار کے ذہن میں گھسی پٹی روایات کی پاسداری ہی ہیئت کا درجہ حاصل کر لیتی ہے جس کی وجہ سے عشق و محبت کے قدیم اور دقیانوسی پلاٹ کو موضوع بنا کر ناول لکھے جاتے ہیں اور دورِ حاضر میں عدم تخلیقیت کے رجحان اور لکیر پیٹنے کے علاوہ خوشہ چینی اور نقالی کے عمل نے اُردو ناول کی ہیئت کو حد درجہ سہل بنا دیا ہے جس کی وجہ سے اُردو ناول نگاروں کی اکثریتی تعداد اس فن کی ہیئت میں نئے تجربے کرنے سے قاصر ہے۔

۶۔ داخلی کیفیات:۔ ناول کے موضوع، کرداروں کی فطری صلاحیت اور پلاٹ کی اندرونی خصوصیات کے علاوہ کرداروں کے معاملات اور رشتوں اور جذبوں کے میلانات اور تمام آپسی تعلقات کے بیان کو ناول میں "داخلی کیفیات" کا درجہ دیا جاتا ہے جس کے ذریعہ پلاٹ کی تشکیل کے موقع پر کرداروں کے عمل سے موزونیت رکھنے والے معاملات، تعلقات اور خصوصیات کو تشکیلی لوازمات کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ جن سے ایک طرف تو ناول کا پلاٹ اپنی فطرت کے مطابق بیان کا علمبردار ہوجاتا ہے تو دوسری جانب کرداروں کے جذبات، تعلقات، احساسات اور کیفیات کے اندرونی معاملات کی بھرپور عکاسی میں کامیاب ہوجاتا ہے۔ چنانچہ ناول میں فطری اور انسانی ماحول سے مطابقت برقرار رکھنے اور پلاٹ سے وابستہ کرنے کے لیے "داخلی کیفیات" کی شمولیت لازمی ہے۔ ورنہ ناول کرداروں کے تعلقات کی پیشکشی میں بے کیف ہونے کے علاوہ حد درجہ غیر معاشرتی ہوجائے گا۔

دورِ حاضر میں سراج انور، الیاس سیتاپوری اور دیگر ناول نگاروں کے کہانیوں کے پلاٹ میں "داخلی کیفیات" کی کمی کی وجہ سے ان کی حیثیت داستانوں جیسی ہوگئی ہے۔ انگریزی ادب میں ڈراکیولا اور اسی قسم کے ڈراونی اور عجیب وغریب ناول مکمل طور پر داخلی کیفیات سے اپنا رشتہ توڑ دیتے ہیں۔ جاسوسی ناولوں میں موجود انہونے واقعات اور غیر فطری معاملات بھی داخلی کیفیات کی کمی کا پتہ دیتے ہیں کیونکہ ایسے ناولوں کے پلاٹ میں تشکیلی عناصر و عوامل کا دار و مدار عموماً تعلقات اور احساسات کے بجائے تحیّر اور استعجاب پر ہوتا ہے جو عملی زندگی میں کسی بھی لحاظ سے عمومی طور پر قابلِ قبول نہیں۔

داخلی کیفیات کی شمولیت کی وجہ سے ناول کا پلاٹ اپنے فطری ڈگر پر متحرک رہتا ہے اور کسی بھی بے ساختہ اور غیر یقینی واقعات کی مداخلت ممکن نہیں ہو سکتی اس کے علاوہ داخلی کیفیات کی وجہ سے ناول کے پلاٹ کے تشکیلی لوازمات میں فطری اور خالص انسانی زندگیوں جیسی شگفتگی پیدا ہو جاتی ہے اور کسی ناول میں زندگی اور سماجی و معاشرتی ہلچل جیسی خاصیت کا احساس نہ ہو تو یہ نتیجہ اخذ کرنا بہت ہی آسان ہو جاتا ہے کہ ناول نگار نے پلاٹ کی ہیئت میں داخلی کیفیات کی شمولیت سے پوری طرح انصاف نہیں کیا ہے ورنہ ناول کو زندگی کا بھرپور عکاس ہونے کا کامل شرف حاصل ہے اور داخلی کیفیات کی شمولیت میں کمی کی وجہ سے ناول میں زندگی کی عکاسی مفقود ہو جاتی ہے۔ جب تعلقات، میلانات اور خصوصیات کا صالح تصور نہیں ہوگا تو ناول میں حقیقت کی عکاسی کیسے ممکن ہو سکتی ہے۔ اسی لیے پلاٹ کی تشکیل کے موقع پر داخلی کیفیات کا سہارا لیا جاتا ہے۔

داخلی کیفیات کے عمل دخل سے پلاٹ میں معاشرتی اور سماجی رسوم اور رواج اور طرز زندگی کے نمونے شامل ہوتے ہیں۔ پلاٹ کو جس طرز زندگی سے وابستہ افراد کے کرداروں سے مربوط کیا جائے گا اسی طرز کی داخلی کیفیات ناول میں جگہ پائیں گی چنانچہ ناول کا کردار اگر کوئی سکھ ہو اور خوشی کے موقع پر جھک جھک کر سلام کرتا بتایا جائے اور کسی پٹھان کردار کو ناول میں جگہ دے کر شادی کی برات میں اسے منتر پڑھتے بتایا جائے تو یہ تمام عمل داخلی کیفیات کے خلاف قرار دیئے جائیں گے چونکہ ناول کے کردار جس ماحول اور معاشرہ کے پروردہ ہیں اسی کے رسم و رواج سے متعلق حرکات و سکنات کو کیفیتی طور پر ناول کے کرداروں میں نمایاں کرنا ضروری ہے اس کی مثال

یوں بھی دی جاسکتی ہے کہ ناول میں ایک کردار کی حیثیت ڈاکٹر کی ہے اور اُسے اپنے پیشے یعنی طبابت کے بجائے دفتر میں چپراسی کا کام کرتا بتایا جائے یا پھر ایک کانسٹبل کے کردار کو ناول میں جھاڑو دیتا اور سڑکوں کی صفائی کرتا دکھایا جائے تو ایسے عمل بھی ناولوں میں داخلی کیفیات کی کمی کا ثبوت دیتے ہیں۔ معاشرہ، ماحول، مرتبہ اور عہدے کے مطابق جس طرح عام زندگی میں انسان کام کرتا ہے اسی طرح ناولوں میں بھی کردار کو متحرک بتایا جانا چاہیئے اور یہ عمل بھی داخلی کیفیات کا علمبردار قرار دیا جاتا ہے۔

۷۔خارجی کیفیات:۔ جس فن پارہ میں بیرونی عناصر کارفرما ہو جائیں انھیں خارجی کیفیات کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ جذبات، احساسات، خوشی و مسرت اور غم کے علاوہ پریشان حالی کے موقع پر اپنے معاشرے میں موجود طریقوں سے ہٹ کر دوسرے طریقے اختیار کرنا درحقیقت "خارجی کیفیات" کہلاتا ہے۔ جیسے سالگرہ منانے کا ایشیائی طریقہ خاص طور پر ہندوستانی طریقہ تو موجود ہے لیکن انگریزی طرز "کیک کاٹنا" کو اختیار کرنا، اسی طرح شادی اور غم کے موقع پر اپنے معاشرے سے بالکل مختلف طریقوں کو سماج میں جگہ دینا جیسے ہندوستانی نوشاہ کا مکمل طور پر انگریزی پر شادی کرنا یہ تمام عوامل کسی ناول کے پلاٹ میں "خارجی کیفیات" کا درجہ رکھتے ہیں۔

یہ ممکن ہے کہ کسی ہندوستانی نے انگریزی طرز اختیار کر لیا ہو یا پھر کسی یورپی نے ہندوستانی طرز زندگی کو اپنی زندگی میں جگہ دے دی ہو لیکن جب ناول میں کسی کردار کو کسی کی مخصوص طرز زندگی کا پروردہ بتایا جائے تو اس کی تمام حرکات وسکنات میں اسی معاشرہ کی جھلکیاں دکھانا لازمی ہے۔ معاشرہ کے طرز سے ہٹ کر دوسرے طرز کو ناولوں میں جگہ دی جائے تو یہ عمل "داخلی کیفیات" کا متقاضی

ہو جاتا ہے۔

اردو ناولوں میں ایسے بہت سے عوامل کارفرما نظر آتے ہیں جن کی بدولت خارجی کیفیات نے اردو معاشرہ میں جگہ حاصل کر لی۔ ایسے خارجی کیفیات کی ناولوں میں پیش کش کوئی غیر فطری عمل نہیں لیکن ناول کے پلاٹ کی تشکیل کے وقت پر اس بات کو بھی پیش نظر رکھا جانا چاہیے کہ معاشرے سے غیر متعلق اعمال وافعال اہمیت کا درجہ نہ پا سکیں۔ مقصدی طور پر ایسا عمل کسی خاص رجحان کا متقاضی ہوتا ہے جیسے ناول "ابن الوقت" میں ڈپٹی نذیر احمد نے کردار "ابن الوقت" کو انگریزی طرز پر فریفتہ بتایا ہے اسی طرح "فسانہ آزاد" میں میاں آزاد کو لکھنوی تہذیب پر جان دیتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ یہ تمام مثالیں فطرت کے عین مطابق ہیں لیکن خارجی کیفیات کا عمل دخل ناول میں اس وقت غیر فطری ہو جاتا ہے جبکہ ہندوستانی فرد کو انگریزوں جیسی چال ڈھال میں دکھایا جائے یہ امکان یورپ میں مقیم ہندوستانیوں میں شدید ہو سکتا ہے لیکن ہندوستانی فرد کی زندگی میں شامل کیا جائے تو ناول کے پلاٹ میں ایسی خارجی کیفیت کو "مغرب زدگی" سے تعبیر کیا جائے گا کیونکہ یہ عمل ہمارے معاشرہ کا جزو نہیں۔ اس کے علاوہ خارجی کیفیات کا اطلاق اُن امور پر بھی ہوتا ہے جو ناول کے پلاٹ میں بیرونی عوامل کے زیر اثر پروان چڑھتے ہیں جس کی مد موسموں اور مناظر سے کرداروں کے عمل اور حرکت میں پیدا ہونے تغیر سے قائم ہوتی ہے عام طور پر اردو ناولوں میں ایسے بے شمار "خارجی کیفیات" کی نشاندہی ملتی ہے مثلاً کلیوں کو جھاتے ہوئے دیکھ کر کردار کا حد درجہ پژمردہ ہو جانا۔ چمن کی سرسبزی و شادابی سے دل میں امنگیں اٹھنا وغیرہ کے جوش و جذبے

کو دیکھ کر خود جذبے میں آجانا، عمل و محنت سے متاثر ہو کر کردار کا محنت کش بن جانا اور نہ جانے کتنے بیرونی عوامل ہیں جو کرداروں میں تحریک اور عمل کی قوت پیدا کرتے ہیں۔ انھیں بھی "خارجی کیفیات" میں شمار کیا جاتا ہے۔ ناولوں کے پلاٹ میں ان خارجی کیفیات کی وجہ سے بسا اوقات قصّہ اور کہانی کا رخ بدل جاتا ہے۔ چور کا شریف انسان بن جانا اور ظالم کا ظلم سے پرہیز جیسے معاملات کو بھی کسی نہ کسی "خارجی کیفیات" سے وابستہ کر کے ناول کے پلاٹ میں تنوع پیدا کیا جاتا ہے غرض خارجی کیفیات" کی وجہ سے پلاٹ کی تشکیل میں ندرت اور دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے۔

۸۔ مطابقت:۔ ناول کے پلاٹ کی تشکیل کے دوران تطابق کا عمل اس لیے لازمی ہو جاتا ہے کہ ناول نگار جس قصّہ کو بنیاد بنا کر فنی خصوصیات کی لڑیوں میں پرو رہا ہے وہ کہیں مجروح نہ ہو جائے۔ مطابقت مراد ناول کے پلاٹ اور اس کے فن میں یکسانیت اور ہم آہنگی پیدا کرنا ہے۔ جب تک فن اور پلاٹ میں تطابق پیدا نہ ہوگا کسی بھی ناول کا اثر انداز ہونا ممکن نہیں۔ درحقیقت یہ عمل وہی ہے جس میں پلاٹ کو ناول کے فن میں اس طرح سمو دیا جاتا ہے کہ یہ دونوں ایک ہی مزاج کا حصّہ بن جاتے ہیں اور اگر ان میں مطابقت نہ ہو تو لازمی طور پر دونوں کا ٹکراؤ اور بے ربطی لازمی ہے۔ ناولوں میں پلاٹ کی خوبیاں اور تمام فنی لوازمات کا یکساں طور پر پایا جانا اس بات کی دلیل ہے کہ دونوں میں مطابقت پائی جاتی ہے۔ اور اسی مطابقت سے ناول قاری کے ذہن پر اثر انداز ہوتا ہے۔

ناول کے کردار اور ان کے عمل میں نہ صرف پلاٹ کے قصّے سے مطابقت پیدا کی جاتی ہے بلکہ انھیں قصّہ کے مطابق عمل کرنے پر پابند کیا جاتا ہے جو ایک ناول

نگار کی اپنی صلاحیت کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ناول نگار جس قدر باشعور سلیقہ مند اور فنی خصوصیات سے آشنا ہوگا اتنا ہی کرداروں اور پلاٹ میں نمایاں طور پر تطابق پیدا کر سکے گا۔ ناول کے فن سے ناواقف اور غیر شعوری ناول نگار کی تخلیقات کے مطالعے سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ کس مقام پر مطابقت کی خصوصیت سے بے نیاز ہو گیا ہے۔ بعض اوقات بڑے بڑے ناول نگاروں سے بھی غیر ارادی طور پر اس قسم کی بے اعتدالی ہو جاتی ہے۔ ناول میں مطابقت کا پیدا نہ ہونا نہ صرف ایک خامی تصور کی جائے گی بلکہ اس کی وجہ سے فنی خصوصیت متاثر ہوتی ہے۔ منشی پریم چند نے ناول "نرملا" میں پلاٹ اور کرداروں میں مناسب مطابقت پیدا کی ہے جس کی بدولت نرملا جیسی نوجوان اور طوطارام جیسے بوڑھے کرداروں میں شادی کے بعد تباہ ہوتے دکھایا گیا ہے۔ اگر ان کرداروں میں پلاٹ کے اعتبار سے تطابق نہ ہوتا تو لازمی طور پر فنی خامیوں کے علاوہ ناول نگار کا مقصد قطعی حاصل نہ ہوتا۔ مطابقت کے عمل سے ناول کے پلاٹ میں قصہ اور واقعہ یا کہانی کو نقطہ انجام سے نکال کر آگے بڑھانے کی صلاحیت پیدا ہوتی ہے اور ناول کی فنی خوبیاں پلاٹ میں سرایت کرنے لگتی ہیں۔ پلاٹ میں قصہ کہانی یا واقعہ کے علاوہ کرداروں کی عدم مطابقت کی وجہ سے ناول کے فن کی خوبیاں اجاگر نہیں ہو سکتیں اور پلاٹ کے غیر مربوط ہو جانے کے باعث ربط و تسلسل کا سلسلہ ٹوٹنے لگتا ہے اور ناول نگار کا فنی گرفت نہ ہونے کا اندازہ ہوتا ہے۔ اردو میں ایسے بے شمار ناول ہیں جو مطابقت کے اصولوں کی پابجائی نہیں کرتے لیکن دلچسپی سے پڑھے جاتے ہیں۔ سستے اور بازاری قسم کے ناولوں میں فنی طور پر مطابقت کی کمی ہوتی ہے اور قاری کے سوجھ بوجھ اور

اور معیار میں ارتقا نہ ہونے کی وجہ سے ایسے ناول عام مقبولیت کی سند تو حاصل کر لیتے ہیں لیکن ان کی ادبی حیثیت متعین نہیں کی جا سکتی کیونکہ وہ پلاٹ اور فن کے اعتبار سے سطحی اور غیر تخلیقی ہوتے ہیں۔

۹۔ قوت بیان:۔ نثری فن پارے کی اولین شرط اس کا بیانیہ ہونا ہے۔ ناول کے پلاٹ کی تشکیل کے دوران نہ صرف قصہ، کہانی یا واقعہ کو بیان کیا جاتا ہے بلکہ اس میں قوتِ بیان کی وجہ سے ہی حسن اور اثر آفرینی جیسی صفات کی جلوہ گری ممکن ہے۔ ناول کے پلاٹ کی تشکیل میں "قوتِ بیان" ہی ایک ایسا وسیلہ ہے جو بعض اوقات ناول کی تمام فنی خامیوں کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے اور ناول میں کوئی خوبی بھی نہ ہو تو قوتِ بیان کی تاثیر کی وجہ سے اُسے قبولیتِ عامہ کی سند دلاتا ہے۔ مرزا محمد ہادی رسوا کے ناول کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ ایک طوائف کی زندگی کے حالات کے علاوہ پلاٹ میں مزید کوئی جاذبیت نہیں اور بار بار کا استعمال قاری کے ذہن کو بوجھل کر دیتا ہے لیکن ناول "امراؤ جان ادا" قوتِ بیان کی وجہ سے اردو ادب میں انفرادیت رکھتا ہے۔ جو اس بات کا ثبوت ہے کہ ناول کی زندگی کا دار مدار صرف پلاٹ پر ہی نہیں بلکہ بسا اوقات اس کے تشکیلی لوازمات پر بھی ہوتا ہے۔

قوتِ بیان سے مراد پلاٹ میں قصہ کو پرونے کے لیے وہ بیانیہ انداز لیا جائے گا جو پلاٹ میں ربط و تسلسل کو برقرار رکھتے ہوئے معنی و مفہوم کے علاوہ اظہار کی بھرپور صلاحیت کا مظہر ہو۔ عام طور پر قصہ یا کہانی کو بیان کرنے کی تمام تر صلاحیت کو "قوتِ بیان" سے تعبیر کیا جاتا ہے اور اس میں کوئی مضائقہ بھی نہیں کہ "قوتِ بیان" کے اس انداز کی تعریف کو غلط قرار دیا جائے کیونکہ "قوتِ بیان"

کی وجہ سے ہی ناول کے فن میں جاذبیت پیدا ہوتی ہے۔

پلاٹ کے تشکیلی لوازمات میں "قوت بیان" سے مراد کسی کیفیت کے اظہار کے لیے موزوں اور مناسب الفاظ کے ذریعہ تاثر پیدا کرنے کے لیے جائیں گے۔ چنانچہ مناظر کے بیان کے وقت "قوّت بیان" میں شدت پیدا ہو جاتی ہے جیسے موت کے منظر پر ایسا اظہار اختیار کرنا کہ قاری کا دل روئے اور آنکھ نم ہو جائیں، اسی طرح خوشی کے موقع پر یہ قاری محسوس کرے کہ وہ خوشی اس کے دل کو حاصل ہے۔ اس طرح قوّت بیان کے ذریعے کسی کیفیت کو اس انداز میں بیان کیا جاتا ہے کہ قاری خود اس کیفیت میں ملوّث ہو جاتا ہے اور اسکو جذبات خود اس کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ غرض قوّت بیان کے ذریعے ناول نگار پلاٹ میں تناسب اور بیانیہ تاثر پیدا کرتا ہے۔

ناول میں "قوّت بیان" کی وجہ سے قصّہ میں تحریک اور پلاٹ میں مناسبت پیدا ہو جاتی ہے اور یہ عمل قاری کو بھی اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ "قوّت بیان" ایک استغراقی عمل ہے کیونکہ جب تک ناول نگار عملی طور پر کسی کیفیت میں غرق نہیں ہو جاتا اس کے بیان میں متاثر کرنے کی قوّت پیدا نہیں ہو سکتی۔ لیکن یہ کوئی اٹل اصول نہیں۔ تخلیقی قوتوں کے سہارے ناول نگار یہ کام انجام دے سکتا ہے اور ہر کیفیت کے لیے قوت بیان کی موزوں سہولت کے ذریعے قوت تاثیر پیدا کر سکتا ہے۔ زندگی میں انسان کو بے شمار کیفیتوں اور لاتعداد سانحات اور بے حساب مسرتوں اور شادمانیوں سے دوچار ہونا پڑتا ہے اور اس کا سلسلہ موت تک قائم رہتا ہے۔ ناول نگار انسانی زندگی کے ایسے تمام مراحل اور کیفیتوں

کو اُن کے اصلی روپ میں پیش کرنے میں کامیابی حاصل کرلے تو یہ اس کے "قوتِ بیان" میں تاثیر کی دلیل سمجھی جائے گی۔ اردو کے ناول نگاروں کو ابھی ایسے بہت سے موضوعات پر غور کرنا ہوگا تاکہ ایک بہترین ناول کی تخلیق کے لیے سازگار ماحول پیدا ہوجائے۔ علامہ راشد الخیری کے بیشتر ناولوں میں قوتِ بیان کی خصوصیت موجود ہے جسے پڑھ کر قاری کا متاثر ہونا لازمی ہے اور وہ اپنی آنکھوں سے آنسو بہائے بغیر نہیں رہ سکتا۔

پلاٹ کے تشکیلی لوازمات کے پس منظر میں جزئیات، ایکائیت، موضوع، ہیئت، داخلی کیفیات، خارجی کیفیات، مطابقت اور قوتِ بیان کے زیرِ عنوان اس گفتگو سے اندازہ قائم ہوجاتا ہے کہ ناولوں میں پلاٹ کی تشکیل کے لیے جن لوازمات کی ضرورت ہوتی ہے اردو کے ناول نگار ان لوازمات سے کماحقہ استفادہ نہیں کرتے اور انھیں ناولوں میں شمولیت کی طرف توجہ بھی نہیں دیتے، یہی وجہ ہے کہ اردو ادب میں معیاری ناولوں کی کمی ہے اور انگریزی ادب کے معیاری ناولوں کے ترجموں کے بعد بھی اردو کے ناول نگاروں کو پلاٹ کے تشکیلی لوازمات سے انصاف برتنے کا خیال پیدا نہیں ہوا۔ اسی لیے اردو نثر میں ناول کی صنف رفتہ رفتہ تنزل کی طرف جاری ہے جس کے انسداد کے لیے تمام فنی اور تشکیلی لوازمات کی پابجائی لازمی ہے۔ ممکن ہے مستقبل کے اردو کے ناول نگار کو ان ضرورتوں کا احساس ہو اور وہ پورے صدق کے ساتھ پلاٹ کے تشکیلی لوازمات کی طرف توجہ دیتے ہوئے ایک بہترین ناول کی تخلیق کا بوجھ اٹھاتے میں پوری طرح عہدہ برآ ہوسکے!!

●●

ناولوں میں مکالمہ نگاری

گفتگو کا ایسا انداز جو دو یا دو سے زائد شرکاء کے خیالات کے تبادلے
کا ضامن ہو یا پھر کرداروں کے درمیان بات چیت کے رویّہ کی نمائندگی کرتا ہو تو
اسے مکالمہ کا درجہ دیا جاتا ہے۔ عموماً مکالمے موقع، محل اور ماحول کی موزونیت
سے مطابقت رکھتے ہیں چنانچہ ماحول، محلِ استعمال اور حسبِ موقع مکالموں کے
رویّوں اور اس کی ادائیگی میں فرق آتا جاتا ہے کہیں یہ مکالمہ سپاٹ اور سادہ ہوتے
ہیں تو کہیں جذباتی اور بعض جگہوں پر ان کی حیثیت تشدّد کی علمبردار ہو جاتی ہے۔
غرض مکالمہ کا عمل افسانوی ادب کا ایک اہم وصف ہے۔

ناول کے مکالموں میں جاذبیت، اپنائیت اور موزونیت پائی جاتی ہے
لیکن ان میں برجستگی اور جرح کی خصوصیت نہیں پائی جاتی جو ایک ڈرامے کے مکالموں
کی ضرورت ہوتی ہے ناول اور ڈرامے کے مکالموں میں یہی بنیادی فرق پایا جاتا ہے کہ
دونوں کی ادائیگی کے موقع پر طریقۂ استدلال میں فرق کا پایا جانا لازمی ہے۔ ناول کے
مکالمے برجستہ ہونے کے باوجود استدلال کی تمام خصوصیات سے مالا مال نہیں ہوتے
جبکہ ڈرامے کے مکالمے استدلال کی شدّت کی نمائندگی کرتے ہیں اس طرح دونوں
اصناف کے مکالمے میں واضح فرق پایا جاتا ہے۔

اردو ناولوں میں پیش کیے گئے مکالموں کی تفصیلات کے جاننے سے

اندازہ ہوتا ہے کہ کرداروں کے عمل، رویّہ اور مزاج کے مطابق اور پلاٹ کی موزونیت کا لحاظ رکھتے ہوئے ناول نگار کو مکالمے لکھنا پڑتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ ناولوں کے کرداروں میں ڈراموں جیسا استدلال رکھنے والے مکالمے استعمال کیے جائیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ افسانے، ڈرامے اور دیگر افسانوی نثر کے مکالموں سے بالکل الگ انداز ناول کے مکالموں میں دکھائی دیتا ہے۔

درحقیقت ناول کے مکالمے بات چیت کے اظہار کا واسطہ ہوتے ہیں جن کے ذریعے کردار ایک دوسرے کو سمجھنے اور آپسی ربط و تعلق کے دوران بیان کو موزوں خیالات کے ذریعے تبادلہ میں لانے کا ذریعہ بنتے ہیں۔ ناول کے مکالمے بھی ایک قسم کا بیانیہ ہی ہوتے ہیں لیکن ان میں خطابیہ انداز رہنے کی وجہ سے انھیں مکالمہ کا درجہ دیا جاتا ہے۔

ناولوں کے مکالموں میں خطابیہ سے مراد بات چیت کا وہ انداز لیا جائے گا۔ جو کردار اپنے خیالات کو دوسروں تک پہنچانے اور دوسروں کے خیالات کو سمجھنے کے لیے مخصوص لب و لہجہ کے ذریعے بیانیہ کو استفہام، مسرّت اور دیگر جذبات سے مربوط کرتے ہیں۔ چونکہ اس لب و لہجہ میں مخاطبت کا عنصر شامل ہوتا ہے اسی لیے اسے خطابیہ کہنا بیجا نہیں۔

مکالمہ کو مکاتبہ سے زیادہ خطابیہ ہونا چاہیئے ورنہ اس کی حیثیت صرف بیانیہ کی رہ جائے گی۔ خطابیہ میں بیان کو تاثرات اور امکانات سے وابستہ کیا جاتا ہے اور کرداروں کی فطرت اور عمل کی مناسبت سے الفاظ ادا کیے جاتے ہیں۔ جو مکالمے کرداروں کے عمل اور فطرت سے مطابقت نہیں رکھتے وہ حقیقی معنی میں غیر دلچسپ اور متاثر کرنے کی تاثیر سے بے نیاز ہو جاتے ہیں۔

کرداروں کے غم وغصہ کی حالت میں مکالمہ کو رزمیہ خصوصیات سے بھی وابستہ کیا جاتا ہے چنانچہ اختلاف رائے، مخالفت، دشمنی اور رویّہ کی تبدیلی کے وقت کرداروں کے درمیان گفتگو کا جو انداز اختیار کیا جاتا ہے۔ اسے رزمیہ کہنا مناسب ہے جس کے توسط سے کرداروں کے جوش وخروش اور جذباتیت، غیر سنجیدگی اور بسا اوقات سنجیدگی کا اظہار بھی مکالموں کے ذریعے ہوتا ہے۔

ناول کے مکالمے گو کہ ڈرامے کے مکالموں کی طرح در و بست نہیں رکھتے لیکن اس وجہ سے اہمیت رکھتے ہیں کہ ان میں کرداروں کے جذبات اور احساسات کی ایسی تنظیم ہوتی ہے کہ جن کی وجہ سے پلاٹ اور کہانی کے بے شمار گوشوں کی وضاحت اور کرداروں کی شخصیت کے دروں و بیروں بینی کیفیات کی نمائندگی ہوتی ہے۔

ناولوں میں درپیش مکالموں کو ان کے عمل اور تاثر کے پس منظر میں دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہ کئی انداز سے عمل کرتے ہیں۔ مکالموں کی نوعیت کے اعتبار سے ناول میں کرداروں کی گفتگو کو حسبِ ذیل عنوانات سے مربوط کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ جارحانہ مکالمے ۲۔ جذباتی مکالمے ۳۔ سادہ مکالمے

۴۔ پُر پیچ مکالمے ۵۔ واضح مکالمے ۶۔ استفہامیہ مکالمے

۷۔ ادھورے مکالمے ۸۔ تاثراتی مکالمے ۹۔ سپاٹ مکالمے

۱۰۔ خطابیہ مکالمے۔

کرداروں کی بات چیت میں شعوری اور لاشعوری طور پر ناول نگار کہانی کی روایتوں کو ملحوظ رکھتا ہے اور مکالمہ کے موقع پر کرداروں سے وہی بات کہلواتا ہے جس مقصد کے لیے اس نے کردار وضع کیا ہے۔ کرداروں کے

تمام تر مکالمے کہانی کی خصوصیت اور شخصیت کی فطرت کے تقاضوں کی تکمیل کرتے ہیں۔ اسی لیے ناولوں میں مکالمہ کا عمل ناول نگار کے سوچے سمجھے منصوبہ کا نتیجہ ہوتا ہے۔ جس طرح ناول نگار کہانی، پلاٹ اور کرداروں کا تعین کر لیتا ہے اسی طرح کرداروں کی زبان سے ادا کیے جانے والے مکالموں کی نوعیت کو بھی متعین کر لیتا ہے۔

مکالموں کا کرداروں کے رویّہ اور ان کی حیثیت سے مناسبت رکھنا لازمی ہے ورنہ اُن میں مکالمہ کی شان باقی نہیں رہتی جیسے کسی گنوار کردار سے مکالمہ کی ادائیگی کے وقت بھاری بھرکم ادبی الفاظ اور جملے ادا کیے جائیں اور معزز انسان کی زبان سے دیہاتی جملے مکالمہ کے طور پر اظہار میں لائے جائیں تو مکالمہ کا منصب پورا نہیں ہوگا اسی لیے مکالمہ کی ادائیگی کے موقع پر کردار کے مزاج، اس کی ہستی سماجی موقف اس کی تعلیمی حالت اور معاشرتی معیار کو پیش نظر رکھنا لازمی ہے ورنہ مکالمہ غیر فطری ہو کر رہ جائے گا۔ یہاں پر اُردو ناولوں میں مستعمل مکالموں کی مختلف نوعیتوں کی وضاحت پیش ہے۔

۱۔ **جارحانہ مکالمے** :۔ بات چیت کا وہ انداز جس میں گفتگو کے ذریعے کردار ایک دوسرے پر حملہ آور ہوتے ہیں انھیں "جارحانہ مکالمہ" کہا جائے گا۔ اس قسم کے مکالموں میں کرداروں کی چپقلش، آپسی اختلاف اور ناعاقبت اندیشی کی نمایندگی ہوتی ہے۔ گو کہ اس قسم کے مکالمے غیر فطری نہیں ہوتے اور ان کا عمل معقولیت پسند ہوتا ہے لیکن انھیں جارحانہ مکالمے اسی لیے کہا جاتا ہے کہ اس توسط سے کردار ایک دوسرے سے نبرد آزما دکھائے جاتے ہیں۔ جارحانہ مکالموں میں حملہ آوری، موقع

سے ترک دنیا اور الفاظ سے اختلافی ماحول پیدا کرنے کی خاصیت پیدا کی جاتی ہے چونکہ اس قسم کے مکالمے کسی نہ کسی نتیجہ کے ماخذ ہوتے ہیں اس لیے ناولوں میں ان کی شمولیت سے کسی نہ کسی مسئلہ کا حل یا پھر فیصلہ نمودار ہوتا ہے۔

نظریات، خیالات، عمل، رویہ اور طرزِ فکر کے اختلاف کی بنیاد پر جارحانہ مکالموں کی ضرورت پیش آتی ہے اسی طرح ناکامی، نامرادی، حق تلفی اور بے جا مداخلت کے نتیجہ میں جارحانہ مکالموں کا وجود ہوتا ہے۔ عموماً غصہ ور کرداروں میں جارحانہ مکالموں کی خو بو رچ بس جاتی ہے۔ ناولوں میں کئی ایسے مراحل آتے ہیں جہاں "جارحانہ مکالموں کی ضرورت ہوتی ہے اور ناول نگار پلاٹ اور کرداروں کے عمل کی مناسبت سے جارحانہ" مکالموں کو ناول میں جگہ دے کر کرداروں میں زندگی کی حقیقت کو سمونے کی کوشش کرتا ہے۔ جس طرح عملی زندگی میں بپھرا ہوا انسان جارحانہ رویہ اختیار کرتا ہے اور مختلف معاملات میں لڑنے مارنے پر تل جاتا ہے اسی طرح ناول کے کرداروں کے ایسے موقف پر جارحانہ مکالموں کا سہارا لیا جاتا ہے جو کرداروں میں موجود غم و غصہ کے علاوہ اختلافات کے نمائندہ ہوتے ہیں اور ایسے مکالموں سے ناولوں میں فطرت اور زندگی کی عکاسی کا حق ادا ہوتا ہے۔

۲۔ جذباتی مکالمے:- ناولوں میں کرداروں کی گفتگو کے دوران جمالیاتی طرز اور محبت سے مالا مال ہو کر ادا کی جانے والی بات چیت کو جذباتی مکالموں کا نام دیا جاتا ہے۔ اس قسم کے مکالموں کے دوران کردار جذبات میں مغلوب نظر آتا ہے اور تمام جذبوں پر ایک ہی جذبہ اثر انداز ہو جاتا ہے۔ عام طور پر اس قسم کے مکالموں میں کردار پیار و عشق اور حصول جنس میں مبتلا ہوتے ہیں اسی لیے جذباتی مکالمو

کے لیے دو جنسوں کے افراد کا ہونا لازمی ہے۔ جذباتی مکالمے کو باسی کڑھی کے ابال سے تعبیر کیا جا سکتا ہے کیونکہ شخص پر طاری ہونے والے جذبے کے موقع پر ایسے مکالمے دلچسپ دکھائی دیتے ہیں لیکن عام ماحول میں جذباتی مکالمے اپنی تاثیر کھو دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے جذباتی مکالمے، ماحول اور منظر کے پروردہ ہوتے ہیں جو دلی کیفیات کے نمائندہ اور سوئے ہوئے احساس کے عمل کے جاگ جانے کی وضاحت کرتے ہیں۔

جذباتی مکالموں میں لطیف حسن اور چاہت کے نازک مراحل کو بڑے اچھے انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ بسا اوقات عشق کے جذبے کی گرمی حجاب میں ہوتی ہے اور سماج و معاشرہ کے خوف کے در پردہ پلنے والی چاہت کے موقع پر جذباتی مکالمے لطیف سے زیادہ نازک اور خوفزدہ ماحول کے پروردہ ہوتے ہیں۔ دو دلوں کی چاہت کے اظہار کے موقع پر جذباتی مکالمے گفتگو کے مواقع فراہم کرتے اور دلوں کو قریب لانے کا سبب بنتے ہیں۔ اس قسم کے مکالمے "جارحانہ مکالموں" سے بالکل مختلف ہوتے ہیں کیونکہ بدلہ کی آگ میں جھلستے ہوئے جسم کی زبان سے ادا ہونے والے کلمات "جارحانہ مکالمے" کہلاتے ہیں جبکہ عشق کی آگ میں وصل کی خواہش پنہاں رکھنے والی گفتگو "جذباتی مکالمے" کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔ اس لحاظ سے جارحانہ اور جذباتی مکالموں میں فرق پیدا ہو جاتا ہے اسی لیے ان دونوں قسم کے مکالموں کو دو علاحدہ عنوانات کے ذریعے واضح کیا گیا ہے۔ جذباتی مکالمے تاثیر کی ایک نئی دنیا قائم کرتے ہیں۔

۳۔ سادہ مکالمے:۔ کسی قسم کا تاثر قائم کیے بغیر یکساں انداز میں سپاٹ لہجہ کی نمائندگی کرنے والی گفتگو "سادہ مکالمہ" کی سرشت میں شامل کی جاتی ہے۔ اس قسم کے مکالموں میں سطحیت اور غیر وابستگی یا پھر بے تعلقی ہوتی ہے۔ اس لیے وہ اپنی

تاثیر سے بے نیاز ہو جاتے ہیں۔ سادہ مکالمے ناولوں میں عام طور پر بیانیہ کو طوالت سے مربوط کرنے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ اس قسم کے مکالموں میں کوئی لطف، تجسس اور کشیدگی کا ماحول نہیں ہوتا اور نہ ہی جذباتی وابستگی کا عمل ظاہر ہوتا ہے اس لیے ایسی بات چیت سادہ مکالموں کی علمبردار قرار دی جاتی ہے۔

کرداروں کی بے نیازی کے موقع پر بھی سادہ مکالموں سے کام لیا جاتا ہے۔ ناولوں میں سادہ مکالمے یکسانیت اور تواتر کے نمائندہ ہوتے ہیں اسی لیے سادہ مکالموں کا سلسلہ طوالت اختیار کرنے کے باوجود بھی بات چیت میں ٹکراؤ کی کیفیت پیدا نہیں ہوتی۔ اس لحاظ سے ٹکراؤ کی کیفیت سے بھی مکالمے کہلائیں گے۔ چونکہ سادہ مکالموں میں بیانیہ کی توسیع کے لیے کرداروں کی گفتگو بروئے کار لائی جاتی ہے اس لیے ایسے مکالمے نہ تو قاری کو متاثر کرنے کا سبب بنتے ہیں اور نہ ہی اپنا دیرپا اثر چھوڑتے ہیں بلکہ اس قسم کے مکالموں سے ناولوں میں رواں گفتگو کا ماحول پیدا ہو جاتا ہے۔

۴۔ **پُرپیچ مکالمے:۔** بات کے موضوع یا اظہار کے مفہوم کو نمایاں نہ کرتے ہوئے معنویت کو گنجلک اور معنویت کی طرف لے جانے والی بات چیت کو عام طور پر "پُرپیچ مکالموں" کا نام دیا جاتا ہے۔ اس قسم کے مکالمے کی ناولوں میں کرداروں کی بات چیت سے قاری کو متجسس رکھنے کا ذریعہ بنتے ہیں۔ پُرپیچ مکالموں کی وجہ سے کردار کی شخصیت اور اس کی گفتگو کے مختلف زاویئے نمایاں ہوتے ہیں۔

پُرپیچ مکالمے کئی پرتی ہوتے ہیں اور بات کے انداز کو کئی راہوں کی طرف لے جاتے ہیں۔ اس قسم کے مکالموں سے نہ صرف معنویت کی تہہ داری معلوم ہوتی

بلکہ قاری کی ذہانت کے اعتبار سے یہ مکالمے معنی کی گہرائی کو ظاہر کرتے ہیں۔ عام طور پر ایسے مکالمے ذہین ناول نگاروں کے کارناموں میں شامل ہیں لیکن ایک خاص بات یہ ہوتی ہے کہ پُر پیچ مکالمے پلاٹ اور اظہار میں رکاوٹ نہیں بنتے۔ عموماً یہ دیکھا گیا ہے کہ ناولوں میں مکالموں کی کوئی خاص اہمیت نہیں ہوتی اس لیے من مانی طور پر مکالمے کرداروں کی زبان سے ادا کروائے جاتے ہیں۔ پُر پیچ مکالمے اس قبیل کے نہیں ہوتے بلکہ ان سے پلاٹ اور کرداروں کی توضیح کے علاوہ بیانیہ کی تشریح اور قصہ میں تسلسل برقرار رہتا ہے۔ پُر پیچ مکالمے گو کہ دوہری پرتوں کے حامل ہوتے ہیں لیکن اظہار میں رکاوٹ نہیں بنتے اور نہ ہی سمجھنے کی سطح پر بے سرو پا ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے ایسے مکالموں سے ناول میں ندرت پیدا ہوتی ہے اور بعض اوقات اس قسم کے مکالمے بے محل استعمال ہوں تو قاری کی توجہ اور دلچسپی برقرار نہیں رہتی اور وہ اکتاہٹ محسوس کرنے لگتا ہے۔

۵۔ واضح مکالمے:۔ مکالموں کا وہ انداز جس میں کردار کی تمام خصوصیت اور اس کے دل کا حال اس کی زبان سے ادا کرنے کی تاثیر قلم کار کے الفاظ میں پیدا ہو جائے تو اسے "واضح مکالمے" کا درجہ دیا جاتا ہے۔ واضح مکالمے تمام کیفیات، جذبات اور احساسات کی دنیا کو اپنے اندر سمیٹ لیتے ہیں اور کم سے کم الفاظ میں مطمع نظر کا اظہار کرتے ہیں۔ واضح مکالموں میں کسی قسم کی بے ربطی، معنویت یا غیر موزونیت نہیں ہوتی اس لیے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس قسم کے مکالمے منظر کی مناسبت سے تخلیق کیے گئے ہیں۔ مفہوم کو نمایاں کرنے اور بات کو مکمل کرنے کے ساتھ ساتھ پورے خیال کو لفظوں میں سمو دینے کی تاثیر واضح مکالموں میں ہوتی

ہے اس لیے ” واضح مکالمے “ ناول میں کردار، پلاٹ اور منظر کی تمام کیفیات کو اپنے اندر سمو لیتے ہیں۔

واضح مکالموں کی وجہ سے چونکہ تمام وضاحتیں نمایاں ہو جاتی ہیں اس لیے قاری کی دلچسپی کو دھکا پہنچنے کا امکان ہوتا ہے اور تجسّس کی فضا میں رخنہ پڑ جاتا ہے چونکہ واضح مکالموں سے کرداروں کے ہر پہلو کو واضح کر دیا جاتا ہے اس لیے ایسے مکالمے سکون تو بخشتے ہیں لیکن دلچسپی برقرار نہیں رکھتے۔ اس کے علاوہ واضح مکالموں سے قاری کو طمانیت ملتی ہے اور وہ ایسے مکالموں کو پڑھ کر کرداروں کے عمل سے اطمینان حاصل کرتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ واضح مکالمے اپنے قاری کو گرفت میں لے لیں مگر اس قسم کے مکالموں سے ” اب کیا ہوگا “ والی کیفیت معدوم ہونے لگتی ہے۔

استفہامیہ مکالمے:۔ ناولوں میں ایسے مکالموں کی بھی کمی نہیں ہوتی جو مقام حیرت اور استعجاب کی علامت ہوتے ہیں۔ خوف، تعجب، حیرت اور بے ساختگی کے موقع پر استعمال ہونے والے مکالموں کو ” استفہامیہ مکالموں “ کا نام دیا جائے گا۔ ناولوں میں پلاٹ کا رخ اور کرداروں کا عمل موقع کے اعتبار سے کسی نہ کسی حیرت اور خوف کے منظر سے وابستہ ہوتا ہے اور ایسے موقعوں پر بیان کیے جانے والے مکالمے ” استفہامیہ “ ہوتے ہیں۔ خوشی کی زیادتی یا پھر غم کی کثرت کے موقع پر بھی اسی قسم کے مکالمے اپنی قوت تاثیر سے قاری کو متاثر کرتے ہیں۔ مدد کے لیے پکارنے اور چیخ و واویلا کے موقع پر بھی استفہامیہ مکالمے ہی ناول میں اہم رول ادا کرتے ہیں۔ غرض ناولوں میں استفہامیہ مکالمے بھی ایک اہم ضرورت ہیں۔

استفہامیہ مکالموں میں الفاظ کی کثرت سے زیادہ متاثر کرنے کی صلاحیت

ہوتی ہے اس لیے ناول نگاروں کو استفہامیہ مکالموں کے موقع پر بڑے ہی محتاط انداز میں الفاظ کا انتخاب کرنا پڑتا ہے ورنہ مکالمہ بے وقعت ہو کر رہ جاتا ہے۔ ناول کا مکالمہ نویس ڈرامے کے مکالمہ نگار کی طرح بھرپور نمائندگی کو پیش نظر نہیں رکھتا لیکن وہ اپنے مکالموں سے اظہار کو نمایاں کرنا چاہتا ہے اس لیے یہ ممکن ہیکہ مقام حیرت واستعجاب کے وقت ناول کے مکالمے تاثیر رکھنے کے باوجود اس قدر فعّال نہ ہوں جیسے کہ ڈرامے میں ہوتے ہیں۔ تاہم ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ غرض ناولوں میں استفہامیہ مکالمے بھی اپنی انفرادیت رکھتے ہیں۔

۷۔ **ادھورے مکالمے:۔** گفتگو کا ایسا انداز جس میں فقرے کسنے اور بات کو کاٹنے کے دوران مکالموں کو ادھورا چھوڑ دیا جاتا ہے اور بات سے بات پیدا کرنے کی غرض سے مدّمقابل کو برجستہ جواب کے ذریعے اسے ہکّا بکّا کر دیا جاتا ہے تو ایسا عمل مکالمہ کی روایت تو رکھتا ہے لیکن وہ بات کے ادھورے پن کی وجہ سے "ادھورے مکالمہ" کی حیثیت سے یاد کیا جاتا ہے۔ ادھورے مکالمے توضیح کے ادھورے پن کے نمائندہ ہوتے ہیں۔

ناولوں میں سبقت لے جانے اور دوسرے کو مات دینے کے مواقع پر ادھورے مکالموں کا اثر دکھائی دیتا ہے۔ درحقیقت ادھورے مکالمے اس وقت پروان چڑھتے ہیں جبکہ لفظی جنگ، آپسی رقابت یا پھر نیچا دکھانے کا جذبہ کارفرما ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ معاصرانہ دوڑ میں بھی ایسے مکالمے استعمال ہوتے ہیں۔ نجی گفتگو اور لمحہ بر چھپا جانے کے موقع پر بھی ادھورے مکالمے ناولوں کی زینت بنتے ہیں اور بیشتر اوقات ادھورے مکالموں سے ہنسنے ہنسانے کا کام بھی لیا جاتا ہے عدم

تابعداری اور حکم کے نہ ماننے کے باعث خفگی کے موقع پر بھی ایسے مکالمے اپنا اثر دکھاتے ہیں غرض ادھورے مکالمے اور ان کے موقع و محل سے گفتگو کا مقصد یہ بتاتا ہے کہ ناولوں میں ایسے مکالمے بھی اپنی تاثیر رکھتے ہیں جن میں ایک بھرپور مکالمہ کی خصوصیات تو نہیں پائی جاتیں لیکن ناولوں میں ان کے عمل دخل اور پلاٹ کی توضیح میں ان کی بڑی ضرورت ہوتی ہے اس لیے ان کا مطالعہ بھی لازمی ہے،

۸۔ تاثراتی مکالمے:۔ بات چیت کے دوران جب ایک دوسرے کے تاثرات کا تبادلہ ہو اور کسی موضوع پر کرداروں کے خیالات کو مکالمے کے ذریعے بیان کیا جائے تو اس سے پیدا ہونے والے تاثرات کی بناء پر انھیں تاثراتی مکالمہ کا درجہ دیا جاتا ہے۔ سماجی موضوعات، مذہبیات، علم و ادب اور صحافت کے بارے میں کرداروں کی گفتگو تاثراتی مکالموں کی علمبردار ہو جاتی ہے۔ گھریلو مسائل اور معاشرتی زندگی پر کرداروں کی بات چیت بھی تاثراتی مکالموں کی دین ہوتی ہے۔ اس قسم کے مکالموں میں دنیا کے تمام مسائل اور موضوعات کا احاطہ ممکن ہے۔ اس لیے تاثراتی مکالموں کا میدان کافی وسیع ہو جاتا ہے۔

ناولوں میں تاثراتی مکالمے کردار کے عمل اور اس کی ذہنی رو کے ساتھ ساتھ اس کے مزاج کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ایسے مکالموں سے ناول میں معاشرتی عکس اس کے عمل دخل کے ساتھ ساتھ کردار کے نظریہ کو سمجھنے کا موقع ملتا ہے۔ تاثراتی مکالمے ناول کے پلاٹ میں خیالات اور تاثرات کی نیرنگی کے علمبردار ہوتے ہیں اس لیے عمر، تجربہ اور فکر کے اعتبار سے ہر کردار کے تاثرات مختلف ہوں گے اور ناولوں میں یہ تمام عمل دکھایا جاتا ہے۔

ناول نگار تاثراتی مکالموں میں کرداروں کے مزاج کی مناسبت سے اپنے ذہنی اپج کی صلاحیتیں منتقل کرتا ہے اور اپنے پلاٹ کی موزونیت کے لحاظ سے کرداروں کو اظہار خیال کا موقع دیتا ہے اس لیئے تاثراتی مکالموں میں ناول نگار کی صلاحیتوں کی جانچ بھی ممکن ہو جاتی ہے ۔ اس لحاظ سے تاثراتی مکالمے ناول کے پلاٹ کے دیرینہ وسائل ہیں جو کردار کے عمل کے ساتھ ساتھ ناول نگار کی فنی صلاحیت کو پیش کرتے اور اس کے مکالمہ کی جاذبیت اور حقیقت کو نمایاں کرنے کا حق ادا کرتے ہیں ۔

د سپاٹ مکالمے :- ایسے جملے جو کرداروں کی زبان سے ادا تو ہوتے ہیں لیکن کوئی تاثر نہیں دیتے انھیں "سپاٹ مکالمے" کہا جاتا ہے ۔ ہیجانی کیفیت اور ہذیانی انداز کے موقع پر "سپاٹ مکالموں" کو روا رکھا جاتا ہے ۔ پاگل پن، بیہوشی کے دورے اور بے سروپا گفتگو کے وقت "سپاٹ مکالمے" ہی متحرک ہوتے ہیں ایسے مکالموں میں پلاٹ کی مناسبت اور نمائندگی تو ہوتی ہے لیکن احساس اور ادراک کا عمل دخل نہیں ہوتا ۔ کردار اپنے لب ولہجہ کے اتار چڑھاؤ اور حرکات و سکنات کو بطور خاص ملحوظ رکھتا ہے لیکن اس کے مکالموں کا پلاٹ اور کہانی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا اور وہ جو جملے ادا کرتا ہے وہ مزاج اور ماحول سے بے نیاز ہوتے ہیں ۔ یوں کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ سپاٹ مکالمے ایسے مکالمے ہوتے ہیں جو پلاٹ کی موزونیت کا لحاظ کیئے بغیر کرداروں کی زبان سے ادا ہوتے ہیں اور ان مکالموں کا کہانی پر کوئی اثر نہیں ہوتا ۔ پلاٹ اور کہانی میں کسی مرحلہ کی نمائندگی تو سپاٹ مکالموں کے ذریعے ہو جاتی ہے لیکن تاثر پیدا ہونا ممکن نہیں البتہ سپاٹ مکالموں کے دوران

کردار سے قاری کی ہمدردی کا رویہ ضرور پیدا ہو جاتا ہے۔ جیسے ایک معذور یا مفلوج کردار بھیک مانگتے ہوئے ایک ہی مکالمہ کو بار بار دہرا رہا ہو تو اس کے مکالمے میں کوئی جاذبیت نہیں لیکن انسان کی ہمدردی ضرور جاگ اٹھتی ہے۔ ایسے موقعوں پر مکالموں کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ ان پر یکسانیت اور ایک ہی لب و لہجہ کا اثر چھایا ہوا ہوتا ہے اور ایسے مکالمے موقتی ہونے کے علاوہ کردار کے ایمیج کو وسعت نہیں دیتے اسی لیے انھیں سپاٹ مکالمے کہا جاتا ہے۔

۱۰۔ خطابیہ مکالمے :- بزرگی، لب طرشپ اور سربراہ کرداروں کے ذریعے ادا ہونے والے مکالمے "خطابیہ مکالموں" کی ضمن میں آتے ہیں۔ عام طور پر مخاطبت، حکم، انکار، رد یا پھر اعلیٰ ظرفی کے بیان کے موقع پر "خطابیہ مکالموں" کی ضرورت در پیش ہوتی ہے۔ خطابیہ مکالمے تقریر، وعظ و پند اور انقلابی رجحانات کے ساتھ ساتھ اجتماع، میدانِ جنگ، جلسوں اور جلوسوں کے موقع پر سربراہ کردار کی زبان سے ادا کیے جاتے ہیں۔ ناولوں میں خطابیہ مکالمے طوالت کے باعث خطبہ کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اس لیے ناول نگار کو خطابیہ مکالموں کے موقع پر کافی محتاط رہنا پڑتا ہے ورنہ مکالمہ کی خاصیت ادھوری رہ جائے گی۔

خطابیہ مکالمے کی وجہ سے ناول میں تدبر اور بزرگی کا اظہار ہوتا ہے کمسن اور بے تجربہ کرداروں کی زبان سے خطابیہ مکالمے موزوں محسوس نہیں ہوتے۔ کرشن چندر نے "گدھے کی سرگذشت" میں ایک مربی کے طور پر گدھے سے خطابیہ مکالمے ادا کیے ہیں جن سے اندازِ نظر کی نمائندگی ہوتی ہے۔ اقدار، تہذیب، رکھ رکھاؤ، اخلاق اور مذہب کے بچاؤ اور اس کی حفاظت کے مرحلے پر "خطابیہ مکالموں" کے ذریعے پلاٹ

کو توسیع دی جاتی ہے ۔ اگرچہ "خطابیہ مکالموں" کی طوالت قاری کے ذہن کو اکتاہٹ کا شکار کر دیتی ہے لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ خطابیہ مکالمے بعض اوقات کردار کی تحلیل نفسی کا سبب بنتے ہیں اور مجہول کرداروں میں زندگی کی تازگی پیدا کر دیتے ہیں غرض خطابیہ مکالمے طوالت اختیار کر لیں تو قاری اور کردار پہ اثر انداز نہیں ہو سکتے ۔

ذیل میں قرۃ العین حیدر کے ناول "آخر شب کے ہم سفر" میں سے مکالموں کی مختلف نوعیتوں کو واضح کیا جا رہا ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ ایک ہی ناول میں متعدد انداز اور نوعیت کے مکالموں کے عمل دخل سے ناول میں قوتِ تاثیر پیدا ہو جاتی ہے ۔

۱۔ جارحانہ مکالمے :

"تم ۔۔۔ تم کو میرے انگریز دوست کے سامنے مجھے جواب دینے کی ہمت کیسے ہوئی ؟"

"آپ حد سے آگے بڑھ رہی ہیں ادمادیبی" میں نے جواب دیا ۔

"حد سے تم آگے بڑھ چکی ہو ۔ احسان فراموش ۔ تم پہلی تاریخ سے زملینڈو کے آفس میں کام کرو گی ۔ تمہاری جیسی ریفیوجی لڑکیوں سے کلکتہ پٹا پڑا ہے"۔

(۔۔۔ جارحانہ "آخر شب کے ہم سفر" صفحہ ۲۰)

۲۔ جذباتی مکالمے :۔

"مسکراؤ ۔ لو ہم روشنی میں تمہارا چہرہ دیکھیں
ماچس جلانے کی آواز

"اے لو وہ لب پہ ہنسی ۔ آئی لو وہ مسکراتے ہیں ۔

"ہم نے اُردو کا حسب موقع مصرعہ پڑھا تھا۔ بیوقوف"

"مجھے بھی سکھلا دیجیے؟ سوں سواں"

"ضرور سکھلا دیں گے"

"ہاہا۔۔۔۔گوری ——! میں نے تیرے لیے تالاب کھودا ہے۔ سبزی باڑی بنائی ہے۔

میں تمہارے لیے سیندور کی ڈبیا اور تیشوری ساری لاؤں گا۔ ڈھاکے سے سینگ کی چوڑیاں۔۔۔میں راجا کا ملازم ہوں"

(آخر شب کے ہم سفر صفحہ ۲۳، و صفحہ ۲۳۸)

۳۔ سادہ مکالمے:۔

دیپالی اوپر جانے کے لیے منقش چوبی زینے کی طرف مڑی ہی تھی کہ وہ دیوانی عورت بھاگتی ہوئی اندر آئی اور اس کی ٹانگوں سے لپٹ کر آ۔۔۔آ۔۔۔۔آ کرنے لگی۔

"مالا ہم صاحب کو تنگ مت کر" ملازم نے جو اسباب اٹھائے پیچھے پیچھے آرہا تھا۔ جھڑک کر کہا۔

(یہاں رونے کے لیے مکالموں میں آ۔۔۔آ۔۔۔۔آ کا ذکر سادہ مکالمہ کی علامت ہے)

(آخر شب کے ہم سفر صفحہ ۲۱۵)

۴۔ پُرپیچ مکالمے:۔

"چند روز بعد ہی مجھے انڈر گراؤنڈ ہونا پڑا اور وہ سارا قصہ ختم ہوا

وخیال ہوگیا"

"اور اس کے فوراً بعد تم نے ایک اور خواب دیکھنا شروع کردیا۔ واہ رے مرد کی ذات"

"اب اجازت ہے۔ دوپہر ہوگئی"

"ابھی نہیں تمہاری کہانی پڑھ رہی ہے"

(ان مکالموں میں انڈر گراونڈ، سارا قصہ اور خواب دیکھنا تمام غیر واضح ہیں اس لیے یہ پُر پیچ مکالمے ہیں)

(آخر شب کے ہم سفر ص ۲۲۶-۲۲۷)

۵۔ واضح مکالمے :۔

"ہندوستان نیلاہٹ میں ڈوب رہا ہے۔ جہاں میرے تین سو دوستوں کی قبریں ہیں۔ میں اپنا ٹوپ ہلاتا ہوں۔ ہُرّے ہم گھر جا رہے ہیں۔ ہم ہند کو بھول جائیں گے۔ خدا حافظ دوستو، وباؤں نے تمہیں کھالیا۔ انگلستان کی خاطر تم نے اپنی جانیں دیں۔۔۔۔ الوداع۔ سورج کے دیس، ہماری جلا وطنی ختم ہوئی"

(آخر شب کے ہم سفر ص ۱)

۶۔ استفہامیہ مکالمے :۔

چارلس بارلو نے آنکھیں کھولیں

"صاحب کالا پادری آیا ہے"

"کون۔؟ چارلس نے ذرا چونک کر آنکھیں ملتے ہوئے پوچھا"

"کالا پادری۔ بنرجی بابو"

"اوہ ۔ کیا کام ہے ۔" (آخر شب کے ہم سفر صـ۱۹۳)

۷۔ ادھورے مکالمے :۔

"کیا کیا گا رہی ہو"

"سنائے ۔ سناؤ"

"ہاں ہاں ۔۔۔۔ اور آگے" (آخر شب کے ہم سفر صـ۲۳۵)

۸۔ تاثراتی مکالمے :۔

"آپ ڈھاکے میں میرا انتظار کب سکتے تھے"

"نہیں کر سکتے تھے ۔ آپ کے سلسلے میں ہم منطقی نہیں ہیں"

"روزی کیسی ہے ؟" کچھ دیر بعد نوجوان نے دریافت کیا ۔

"روزی ـــــ محمود دا ـــــ یہ سب لوگ ـــــ آپ کو نہیں معلوم"

(آخر شب کے ہم سفر صـ۱۶۱)

۹۔ سپاٹ مکالمے :۔

"آپ کب آئے روتو بھائی" "مضبوط پرسکون آواز

"ابھی تھوڑے دن ہوئے"

"آج کل کہاں رہتے ہیں"

"بمبئی میں ۔۔۔۔۔ تم اب کس کلاس میں ہو"

"میں نے کالج چھوڑ دیا ہے ۔ کافی دن ہوئے"

(آخری شب کے ہم سفر صـ۲۳۲)

سپاٹ لہجے کے ساتھ ساتھ ان مکالموں میں خطابیہ انداز بھی ہے

۱۰۔ خطابیہ مکالمے:۔

"اور میں تو ایسی رحمدل تھی کہ کتوں، بلیوں، بے عقل چڑیوں تک کی دلآزاری نہ کرتی تھی لوگوں نے مجھے اتنے دکھ کیوں دیئے" (آخر شب کے ہم سفر ص ۲۰۱)

اس خطابیہ مکالمہ میں خود کلامی کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ غرض ناولوں کے مکالموں میں موجود نوعیتوں کے اس مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ فنی طور پر مکالمہ ناول کی ایک ضرورت ہے اور اچھے، برجستہ اور جامع مکالموں سے ناول کی شان میں اضافہ ہوتا ہے۔